E. T. A. HOFFMANN

und das

GROTESKE

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

genehmigt

von der philosophischen Fakultät

der

RHEINISCHEN FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT

zu Bonn.

Von

Elli Desalm

aus Remscheid.

Remscheid 1930.

Hermann Krumm Nachf.

Referent:

Geheimrat Prof. Dr. Walzel.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsangabe.

Seite

Einleitung. 5

Erster Teil.

Das Groteske in der Aesthetik 7
A. Wortgeschichtliche Grundlagen 7
B. Aesthetische Theorien und Definitionen 8
(Zusammenfassung)

Zweiter Teil.

Das Groteske bei E. T. A. Hoffmann 11
A. Das Phantastische 11
B. Groteske Bestandteile in den literarischen Werken E. T. A. Hoffmanns 14

I. Motive 14

1. Vergleiche 14
2. Träume 16
3. Verkleidungen 17
4. Verwandlungen 20
5. Doppelgängertum 22
6. Tücke des Objekts 23
7. Innere Widersprüche 24

II. Gestalten- und Charakterzeichnung 26

1. Personenschilderung 26
a) Die Kleidung 26
b) Das Körperlich-Häßliche 29
c) Das Mienenspiel 32
d) Die Redeweise 32
e) Die Beweglichkeit 33
f) Das Disharmonische ihrer Wirkungsweise 34

2. Charakterschilderung 37
a) Die Mechaniker 38
b) Die Wahnsinnigen 39
c) Die Sensitiven 40

Seite

III. Aeußere Stilmittel 44

1. Stilmittel, die der Verstärkung des grotesken Eindrucks dienen 45

a) Wortgrotesken 45

b) Kapitelüberschriften 49

2. Kompositionstechnik unter Verwendung grotesker Elemente 51

a) groteske Einlagen 51

b) groteske Schlüsse 55

C. Aeußerungen Hoffmanns über das Groteske 56

I. „grotesk" als Attribut im Sprachgebrauch Hoffmanns 57

II. Das Groteske als begriffliches Phänomen bei Hoffmann 58

1. Das Grauen beim Grotesken 58

2. Das Lachen über das Groteske 59

Dritter Teil.

Vom Wesen des Grotesken 62

A. Analytische und synthetische Betrachtung 62

I. Definition

1. Das Phantastische 62

2. Das Realistische 64

3. Der Kontrast 64

II. Verwendungsmöglichkeiten 67

B. Weltanschauliche Voraussetzungen 65

I. Dualismus 67

II. Pessimismus 67

III. Unfreiheit 68

C. E. T. A. Hoffmann, der Groteskdichter 69

Literaturverzeichnis 71

EINLEITUNG.[1]

Es waren nicht die Gestalt und das Werk E. T. A. Hoffmanns, die den Anlaß zu vorliegender Arbeit gaben; Ausgangspunkt war vielmehr die Frage nach dem Wesen des Grotesken. Mithin hat diese Untersuchung nicht die Hauptabsicht, einen Beitrag zur Erforschung des Künstlers und Menschen Hoffmann zu liefern — dieses Unternehmen liegt in den Händen Berufenerer — sondern in erster Linie soll es sich darum handeln, jenes bisher von der Literaturwissenschaft noch wenig beachtete Phänomen zu beleuchten: das Groteske als Form wortkünstlerischen Gestaltens. Dazu freilich schien E. T. A. Hoffmann besonders geeignet, deshalb sind seine literarischen Werke herangezogen, um an ihnen im einzelnen die Möglichkeiten grotesker Aeußerungen der Wortkunst aufzudecken. Bevor aber die Untersuchung der Dichtungen auf ihren grotesken Gehalt hin begonnen werden kann, ist nachzuweisen, daß auch die Aesthetik dem Literarhistoriker kaum Aufschlußreiches bietet, am wenigsten irgendwelche allgemeingültigen Definitionen.

Durch diese Umstände scheint die Berechtigung für die Wahl dieser Arbeit hinreichend erwiesen, und zugleich ist damit der Gang der Untersuchung festgelegt: zunächst die Gliederung in die beiden Teilaufgaben:

1) das Groteske in der Ästhetik,

2) das Groteske bei E. T. A. Hoffmann.

Erst im Anschluß daran und in Ableitung aus den gewonnenen Tatbeständen kann der Versuch gemacht werden, in das Wesen des Grotesken einzudringen, seine Voraussetzungen zu bestimmen und seine Gestaltungsmöglichkeiten aufzuzeigen.

---

[1]) Gegenüber der als Manuskript vorgelegten Arbeit ist im Druck aus technischen Gründen eine Kürzung vorgenommen worden, die aber keineswegs Anordnung und Stoff betrifft, sondern — abgesehen von einer nur zusammenfassenden Darstellung des I. Teiles — ausschließlich in einer Beschränkung des angeführten Beispielmaterials beruht.

Erster Teil.

DAS GROTESKE IN DER ÄSTHETIK.

A. Wortgeschichtliche Grundlagen.

Zuvor sei kurz auf den Ursprung des Wortes „grotesk" und seine ersten Anwendungen hingewiesen. Seine Etymologie besagt nichts weiter, als daß es sich aus dem italienischen „grotta" = Grotte, Gewölbe herleitet. Als „grotte" bezeichnete man die unterirdischen Ueberreste antiker Bauten und danach den dort angebrachten Wandschmuck als „Grottesken". [1])

Bei diesen „Grottesken" der römischen Kaiserzeit handelt es sich um eine geist- und phantasievolle Vermischung verschiedener dekorativer Elemente: Vasen, Rosetten, Blatt- und Blütenranken und dazwischen das seltsamste Getier, mythologische Gestalten — Satyren, Tritonen — und auch menschliche Figuren.

Diese in Stuck und Malerei ausgeführte Art antiken Wandschmuckes wurde vorbildlich, nachdem um die Wende des 15./16. Jahrhunderts durch erneute Ausgrabungen namentlich die „Grottesken" der römischen Titusthermen bekannt geworden waren. Sie gaben Raffael und seinen Schülern Giovanni da Udine und Perino del Vaga Anregung bei der Ausschmückung der vatikanischen Loggien. Pinturicchio hatte sie vorher schon im Dom von Siena, namentlich in der dazu gehörigen Libreria (Chorbüchersaal) angewandt. Man pflegte geradezu von einem „grottesken Stil" jener Zeit zu reden, und man verstand darunter eben diese besondere Art der Ornamentik, bestehend aus stilisierten Pflanzenformen, seltsam verschlungen und verwoben mit phantastischen Tiergestal-

[1]) „Solche Arbeiten wurden von den Unkundigen Grottesken genannt; welche Benennung sich von den Neueren herschreibt, indem die aufmerksamen Künstler, in Rom, in manchen unterirdischen Höhlen, dergleichen Zierrathen fanden; weil diese Orte ehemals, als Zimmer, Stuben, Studien, Säle und sonst gebraucht wurden; nun aber, da, durch den Ruin so großer Gebäude, jene Theile in die Tiefe gekommen sind, gleichsam Höhlen zu sein scheinen, welche in Rom Grotten genennet werden, daher denn, wie gesagt, der Name Grottesken sich ableitet." So der Florentiner Goldschmied Benvenuto Cellini in seiner Autobiographie (I. Teil, 1. Buch, S. 72).

ten, Köpfen von Menschen, Ungeheuern und Masken. [1]) Reale Verhältnisse spielen überhaupt keine Rolle: winzige Schlangen stehen neben riesengroßen Mäusen; kleine fliegende Ungeheuer sind mit unnatürlich langen Hälsen, Schnäbeln und Krallen und gänzlich unmotivierten Hörnern dargestellt. Und so hat sich in jeder Beziehung freies Walten der Phantasie kühn über alle Gegensätze und Grenzen einzelner Vorstellungskategorien hinweggesetzt.

Entstanden ist der Begriff des Grotesken also in der bildenden Kunst, zur Bezeichnung einer künstlerischen Gestaltungsform, die ihrem Wesen nach längst bestand, nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auf allen andern Gebieten und nicht zuletzt in der Wortkunst. [2])

B. Ästhetische Theorien und Definitionen.

(Zusammenfassung).

Auf dem Boden der bildenden Kunst fußt auch die Aesthetik da, wo sie das Groteske in den Kreis ihrer Betrachtung zieht. Das geschieht, wie bereits gesagt wurde, nur selten und in durchaus unzulänglicher Weise. Zweierlei ist dabei allgemein auffallend:

1) Der Begriff des Grotesken erleidet stets eine seltsame Verengung oder ungerechtfertigte Verallgemeinerung,
2) nirgendwo in diesen Darstellungen der Ästhetik findet sich eine umfassende Definition des Grotesken.

Eine Betrachtung der Ästhetiker von Flögel bis Volkelt ergibt, daß ihnen allen — sofern sie sich damit befaßt haben — das Groteske ein Teilgebiet der Komik, genauer gesagt: der derben oder niederen Komik ist. Gemeinsam ist ihnen ferner die Einseitigkeit ihres Resultates und damit das Fehlen einer Definition, die allgemeine Gültigkeit beanspruchen könnte. Denn auf ganz verschiedenen Wegen gelangen sie zu der Annahme von dem niedrig-komischen Charakter des Grotesken. Die einen sehen im Wunderlichen, im Phantastischen das Wesentliche (Rosenkranz, Vischer, Bohtz, Köstlin); den andern ist das verzerrende, das karikierende Element ausschlaggebend (Flögel, Eberhard, v. Hartmann, Krause). Schneegans gesteht dem Grotesken beide Elemente zu, engt seinen Wirkungsbereich aber dadurch ein, daß er ihm die Absicht des Verhöhnens beilegt und es so in das Gebiet der Satire ver-

[1]) In Anlehnung an antiken Brauch hielt Cellini die Bezeichnung „monstra" für weit treffender als die rein äußerliche „Grottesken". Vgl. „Leben des Benvenuto Cellini", I, 1, S. 72/73.

[2]) Belege hierfür zu bringen, erübrigt sich, da sich diese ausführlich an anderen Stellen finden. Es sei nur hingewiesen auf: Thomas Wrigth, A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art, London 1865. Heinrich Schneegans, Geschichte der grotesken Satire, Straßburg 1894.

weist. — Das meiste Verständnis bringt Volkelt dem Grotesken entgegen, obgleich er sich, namentlich wo es sich um moderne Groteske handelt, bewußt ablehnend verhält. Auch geht er nicht über eine nur psychologische Behandlung des Grotesken hinaus. Er bestimmt dessen Charakterzüge lediglich aus der Wirkung, die es auf den Betrachter oder Hörer ausübt, durch eine Analyse dessen psychischer Vorgänge. Volkelts Erörterungen halten sich in den Bahnen einer Ästhetik, und auch für ihn sind das Wesentliche am Grotesken das Phantastische und die Verzerrung, durch die ein „freier, flotter, großer Zug" geht.

Hier sind die Quellen erschöpft, die die Ästhetik, die ausschließlich Gehalts- und Wertästhetik ist, einer Untersuchung über das Groteske zu bieten vermag. Alle diese Auseinandersetzungen kranken an dem unnötigen Inbeziehungsetzen zu dem Begriff des Schönen und im Anschluß daran an der Abhängigkeit von der Gefühlsskala des einzelnen, die nie zu einer einheitlichen Fixierung des Begriffes des Grotesken führen kann. Deshalb verstellt sich der Ästhetiker den Weg, „weil er von der leidigen Frage nach Wohlgefallen und Mißfallen ausging. Als ob auf dem unsicheren Boden des Wohlgefallens und Mißfallens überhaupt etwas Festes errichtet werden könnte! Das Persönlichste und Wechselndste, die Frage des Geschmacks, kann auf dem Gebiet ästhetischen Betrachtens niemals ein sicherer und zuverlässiger Führer werden."[1])

Dem Literarhistoriker liegt es ob, mit den Hilfsmitteln der Aesthetik ausgerüstet, doch auf eigenen Wegen, in das Werk des Dichters einzudringen, aufzuzeigen, was grotesk ist, um dann aus den Einzelheiten die Gemeinsamkeiten herauszustellen und von dort ein Blickfeld zu gewinnen, von dem aus das Wesen des Grotesken umfassend beleuchtet werden kann, das hinter der Gestalt verborgen ist. Die morphologische Untersuchung muß notwendigerweise in einer Gehaltsbestimmung gipfeln.

[1]) Walzel, Gehalt und Gestalt, S. 26.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548917_0102

Zweiter Teil.

DAS GROTESKE BEI E. T. A. HOFFMANN.

A. Das Phantastische.

In allen Erörterungen wurde übereinstimmend, wenn auch mit verschieden starker Akzentuierung das Phantastische als Kriterium des Grotesken gekennzeichnet. Auch nach Ursprung und Geschichte des Grotesken als besonderer Kunstform scheint es berechtigt, das Phantastische als zu seinem Wesen gehörend anzunehmen.

E. T. A. Hoffmann als den Dichter des Phantastischen, des Wunderbaren zu bezeichnen, entspricht längst gewohntem Brauch. Es gibt wohl keine Arbeit über den „Gespensterhoffmann" — und deren gibt es heute zahlreiche —, in denen das Phantastische nicht als sein ganz besonderes Charakteristikum hervorgehoben, erklärt und begründet oder zur Erhellung der verschiedensten Erscheinungen in seinen Werken benutzt wäre. [1])

Wieweit das Phantastische den Zwecken des Grotesken dient, daß es überhaupt auch für Hoffmann einen Bestandteil der Groteske bildet, sei mit Stellen aus seinen Werken belegt:

„Das steinerne Herz" enthält eine genaue Schilderung des Hauses des Hofrats Reutlinger: „Schon von außen findest du das Landhaus auf altertümliche groteske Weise mit bunten gemalten Zieraten verschmückt, du klagst mit Recht über die Geschmacklo-

[1]) Aus der Fülle der Einzeluntersuchungen sei nur hingewiesen auf: Paul Sucher, Les sources du merveilleux chez E. T. A. H. — Olga Raidt, Das Dämonische als Stilform in den literarischen Werken E. T. A. H.' s. — Martin Roehl, Die Doppelpersönlichkeit bei E. T. A. H. — Auch die „Studien" Arthur Sakheims (Leipzig 1908) gehen wesentlich von diesem Blickfeld aus.

sigkeit dieser zum Teil widersinnigen Wandgemälde, aber bei näherer Betrachtung weht dich ein besonderer wunderbarer Geist aus diesen bemalten Steinen an, und mit einem leisen Schauer, der dich überläuft, trittst du in die weite Vorhalle." [1])

Dreierlei ist hier über das Groteske ausgesagt:

1. Die Grundlage, die Voraussetzung dafür, daß groteske Wirkung zustande kommt, ist ein „besonderer wunderbarer Geist".

2. Dieses Wunderbare oder Phantastische bedient sich des „Widersinnigen" zu seiner Objektivierung.

3. Die so zustande gekommene künstlerische Ausdrucksform bewirkt einen „leisen Schauer".

Die erwähnten Grotesken werden im folgenden genauer beschrieben: [2]) „Auf den in Felder abgeteilten, mit weißem Gipsmarmor bekleideten Wänden erblickst du mit grellen Farben gemalte Arabesken, die in den wunderlichsten Verschlingungen Menschen- und Tiergestalten, Blumen, Früchte, Gesteine darstellen, und deren Bedeutung du ohne weitere Verdeutlichung zu ahnen glaubst. [3]) Im Saal, der den unteren Stock in der Breite einnimmt und bis über den zweiten Stock hinaufsteigt, scheint in vergoldeter Bilderei alles das plastisch ausgeführt, was erst durch Gemälde angedeutet wurde. Du wirst im ersten Augenblick vom verdorbenen Geschmack des Zeitalters Ludwigs des Vierzehnten reden, du wirst weidlich schmälen über das Barocke, [4]) Ueberladene, Grelle, Geschmacklose dieses Stils, aber bist du nur was weniges meines Sinnes, fehlt es dir nicht an reger Phantasie, welche ich allemal bei dir, mein gütiger Leser! voraussetze, so wirst du bald allen in der Tat gegründeten Tadel vergessen. Es wird dir so zumute werden, als sei die regellose Willkür nur das kecke Spiel des Meisters mit Gestaltungen, über die er unumschränkt zu herrschen wußte, dann aber, als verkette sich alles zur bittersten Ironie des irdischen Treibens, die nur dem tiefen, aber an einer Todeswunde kränkelnden Gemüt eigen."

[1]) X, S. 21 ff.

[2]) X, S. 22.

[3]) vgl. die „Grottesken" Raffaels und seine Vorbilder.

[4]) Daß das Groteske als eine potenzierte, bis zum Ungehörigen gesteigerte Form des Barocken anzusehen ist, wird von O. Walzel in „Gehalt und Gestalt" an mehr als einer Stelle hervorgehoben. Ueber solche barocke Richtung in der deutschen Romantik sagt Walzel in seiner „Deutschen Romantik" II, S. 98: „Ich behaupte, daß innerhalb deutscher Romantik sich zwei gegensätzliche Formungen des Kunstwerkes unterscheiden lassen; erstens eine ruhigere und schlichtere, die auf alle Ueberspannung verzichtet, zweitens eine gesteigerte, pathetischere, zuweilen auch groteske, immer auf potenzierten Ausdruck angelegte. Nur die zweite deckt sich mit den geläufigen Vorstellungen von Barock oder — nach Worringers Wortgebrauch — von Gotik." Einen Beleg für diese Auffassung bietet auch diese Ausdrucksweise Hoffmanns, das enge Inbeziehungsetzen von barock und grotesk,

Nicht alles Phantastische also wird sich nach Hoffmann in das Gewand der Groteske kleiden; Voraussetzung ist eine Phantasie, die aus einem „leidenden Gemüt" entspringt. Diese geistige, in der seelischen Struktur des Dichters beruhende Voraussetzung schließt aus, daß das Groteske der komischen oder gar der derb- und niedrig-komischen Dichtung angehören kann. In der Tat wird die Prüfung der literarischen Werke Hoffmanns auf ihre grotesken Bestandteile zu dem Ergebnis führen, daß es nicht Hoffmanns Absicht war, das Groteske in das Gebiet der Komik zu verweisen, daß für ihn vielmehr das Groteske lediglich eine künstlerische Gestaltungsmöglichkeit war, Realistisches mit Phantastischem zur Einheit zu verschmelzen. Wo solcher Prozeß dann in seinem Ergebnis den Eindruck des Komischen macht, ist dieses Ergebnis doch nie das Primäre, das Ausschlaggebende, es darf ihm keine größere Bedeutung zugemessen werden, als sie ganz allgemein allen rein psychologischen Wirkungen zukommt.

Ein Künstler, dem Hoffmann in hohem Maße eine so geschilderte Schaffensweise zugesteht, ist Jaques Callot, der französische Radierer des 17. Jahrhunderts und Pate von Hoffmanns „Phantasiestücken", der von Karl Georg von Maaßen als „poetischer Zerrbildner und romantischer Anagrammatiker der Natur" bezeichnet wird. [1]) Über Callots Kunst sagt Hoffmann in dem den „Phantasiestücken" vorangestellten Aufsatz „Jaques Callot" [2]): „ ... seine Zeichnungen sind nur Reflexe aller der fantastischen wunderlichen Erscheinungen, die der Zauber seiner überregen Fantasie hervorrief. ... Selbst das Gemeinste aus dem Alltagsleben — sein Bauerntanz, zu dem Musikanten aufspielen, die wie Vögelein in den Bäumen sitzen, — erscheint in dem Schimmer einer gewissen romantischen Originalität, so daß das dem Fantastischen hingegebene Gemüt auf eine wunderbare Weise davon angesprochen wird. — Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffene g r o t e s k e Gestalten dem ernsten tiefer eindringenden Beschauer alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen. ... Könnte ein Dichter oder Schriftsteller, dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem inneren romantischen Geisterreiche erscheinen, und der sie nun in dem Schimmer, von dem sie dort umflossen, wie in einem fremden wunderlichen Putze darstellt, sich nicht wenigstens mit diesem Meister entschuldigen und sagen: Er habe in Callots Manier arbeiten wollen?"

---

[1]) „Vorrede zu den Phantasiestücken", Werke I, S. 4.

[2]) VI, S. 3 f.

Mit diesen Worten gesteht Hoffmann seine Zugehörigkeit zu Callot ein, gibt er die Berechtigung, auch seine Phantasie, seinen Geist, seine ganze Mentalität im Zeichen jener „Todeswunde" zu denken, die groteskes Schaffen möglich macht.

Doch hiermit ist bereits angedeutet, was erst zum Schlusse dieser Untersuchung näher ausgeführt werden kann. Nachdem zunächst erwiesen ist, daß auch für Hoffmann das Phantastische zur Groteske gehört, das Phantastische sowohl in der Gestalt des Widersinnigen [1]) wie auch als maßlose Übersteigerung, ist zu zeigen, in welcher Weise sich in Hoffmanns Werken groteskes Gestalten äußert.

B. Groteske Bestandteile in den literarischen Werken Hoffmanns.

Der Stoff ist nach folgenden Gesichtspunkten geordnet:

1. Welche Motive verwendet Hoffmann, um ein groteskes Bild zu erzeugen?
2. Wie gestaltet er seine grotesken Personen?
3. Welche stilistischen Eigenheiten Hoffmanns gehören zu einer Darstellung des Grotesken?
4. Wo spricht er sich über die Wirkung, den Eindruck des Grotesken aus?

I. Motive.

1. Vergleiche.

Zu den grotesken Motiven gehört zunächst der bloße Vergleich, die Gegenüberstellung von Gegenständlichem ganz verschiedener Vorstellungskreise, die nur gewaltsam zueinander in Beziehung gesetzt werden:

„Am Ende, sagte er zu sich selbst, als die Prinzessin ihn verlassen, am Ende ist die Gnädigste eine Art von Leidener Flasche und walkt honette Leute durch mit elektrischen Schlägen nach fürstlichem Belieben!" [2])

Ein Spiel mit einem beliebten Mittel der Romantiker, Klang- und Farbenerscheinungen zu vermischen und sie auch in das menschliche Leben hinüberzutragen, treibt Hoffmann an folgender Stelle [3]):

---

[1]) Hier liegt ein Unterschied zum Phantastischen, wie es im Märchen auftritt. Im Märchen spielt es auch eine bedeutende Rolle; aber es hat nichts von dem Charakter des Widersinnigen, des Zwiespältigen. Die Märchenwelt ist frei von aller Realität und deren einengenden Grenzen, an denen sich das Groteske immer wieder stoßen und reiben muß.

[2]) V, S. 173. Vgl. auch V, S. 219.

[3]) Beachtenswert ist hier neben der Häufung der Bilder ihr plötzlicher Abbruch, der vollkommene Stimmungswechsel, der dem Ganzen einen höchst pointierten Schluß verleiht.

„ . . . dicht vor meiner Nase setzt sich ein Teufelskerl von hungrigem Opponenten hin, der nur opponiert des irdischen Gerstenbrotes halber, und fragt mich höhnisch, ob es möglich sei, daß ein Ton dunkelblaue Augen haben könne? Ich führe den bündigsten Beweis, daß der Ton eigentlich auch ein Blick sei, der aus einer Lichtwelt durch zerrissene Wolkenschleier hinabstrahle; der Opponent geht aber weiter und fragt nach Stirn, nach Haar, nach Mund und Lippen, nach Armen, Händen, Füßen und zweifelt durchaus mit hämischem Lächeln, daß ein bloßer purer Ton mit diesem allem begabt seine könne. — O Gott, ich weiß, was der Schlingel meint, nämlich nichts weiter, als daß solange ich ein glebae adscriptus wie er und die übrigen, solange wir alle nicht bloß Sonnenstrahlen fräßen und uns manchmal noch auf einen andern Stuhl setzen müßten als auf den Lehrstuhl, es mit jener ewigen Liebe, mit jener ewigen Sehnsucht, die nichts will als sich selbst, und von der jeder Narr zu schwatzen weiß — Meister! ich wünschte nicht, daß ihr auf die Seite des hungrigen Opponenten trätet — es würde mir unangenehm sein! —“ [1])

In diesen Fällen ist Menschliches der Ausgangspunkt des Vergleichs, wird Menschliches mit Andersgeartetem verglichen. Ein einziges Mal liegt der andere Fall vor, wo auch die Natur, die Landschaft zum Vergleichen anregt [2]):

„In der Tat, was man gewöhnlich Landschaft nennt, paßt schlecht auf Eure Gemälde, die ich lieber historische Darstellungen im tiefern Sinne nennen möchte. Scheint oft dieser, jener Felsen, dieser, jener Baum wie ein riesiger Mensch mit ernstem Blick uns anzuschauen, so gleicht diese, jene Gruppe seltsam gekleideter Menschen wiederum einem wunderbaren, lebendig gewordenen Gestein.“ [3])

Endlich gehört hierher auch der Hymnus des Herrn Dapsul von Zabelthau aus der „Königsbraut“ auf den Gedanken und auf den Kopf als sein „physisches Symbol“. Wenn der hier ausgesprochene Wunsch Wirklichkeit würde, entstünde ein Bild von selten grotesker Wirkung:

---

[1]) V, S. 312. Vgl. auch XIII, S. 66.

[2]) VIII, S. 257.

[3]) Um allgemein Romantisches handelt es sich hier. Romantische Maler von der Art M. v. Schwinds verleihen gern der Natur menschliche Züge. „Bilder Karl Philipp Fohrs ... bezeugen das: eine romantische Landschaft, das eine der beiden bisher bekannten Oelbilder des Künstlers; oder das Aquarell, das eine illyrische Küstenlandschaft mit Reisenden zu Pferd vorführt. Da steht ein Baum, dessen Rinde dem sorgsam Lauschenden dunkle Geschichten zuzuraunen scheint. Aber gilt nicht gleiches von Schwinds Rübezahl?“ (O. Walzel, Gehalt und Gestalt, S. 337). Verwandtes findet sich auch in F. Th. Vischers „Auch Einer“, wo es z. B. heißt (S. 49 f): „Die Felshäupter, Zacken, Zinken, Ecken hatten Mäuler, nickten und blökten: ‚Tetem!‘ “

„Alle Schönheit liegt in der Weisheit, alle Weisheit in dem Gedanken, und das physische Symbol des Gedankens ist der Kopf!— Je mehr Kopf, desto mehr Schönheit und Weisheit, ... O welcher Friede, welche Ruhe, welche Seligkeit auf Erden, wenn die Menschheit existierte ohne Leib, Steiß, Arm und Bein! — Wenn sie aus lauter Büsten bestünde! — Glücklich ist daher der Gedanke der Künstler, wenn sie große Staatsmänner oder große Gelehrte als Büste darstellen, um symbolisch die höhere Natur anzudeuten, die ihnen innewohnen muß vermöge ihrer Charge oder ihrer Bücher."[1])

2. Träume.

Wird der Vergleich weitergetrieben, so kommt es zu einer Durchdringung der verschiedenen konstrastierenden Daseinsbereiche. Die natürliche Aufhebung aller Grenzen menschlichen Denkens, der Zustand, in dem das Unmöglichste möglich wird — auch für den nüchternsten Alltagsmenschen — ist der T r a u m.

Beispiele für Träume grotesker Art sind zahlreich bei Hoffmann. Von einem selbsterlebten Traum schreibt er in einem Brief an Kunz vom 19. Juli 1812 [2]):

„Ich war mit Ihnen auf dem Steinberge, wir preßten an einer Traube, die 227 5/8 Pfund wog und 183,565 Beeren zählte, daß der Schweiß mit dem Wein nur so hinunterlief. Am Fuße desselben stand der Kanonikus S., der ihn in seiner porzellanenen Terrine, die sich zu einer unmenschlichen Größe ausgedehnt, auffing, sich aber dabei so vollsoff, daß er kopfüber in die Terrine purzelte. Aus dieser aber erstiegen uns zum Schabernack gräßliche Dämonen, fantastische Knirpse, die den Berg zu Tausenden hinauf und um herumkrochen, so zwar, daß wir beide umstülpten, und in die Hülsen der gekelterten Trauben rettungslos versanken."

Im „Magnetiseur" schildert der Maler Franz Bickert seine Träume. [3])

Einen grotesken Traum ganz anderer Art träumt der Büßer Medardus in den „Elixieren des Teufels" [4]):

„Ich wollte beten, da begann ein sinnverwirrendes Flüstern und Rauschen. Menschen, die ich sonst gesehen, erschienen zu tollen Fratzen verunstaltet. — Köpfe krochen mit Heuschreckenbeinen, die ihnen an die Ohren gewachsen, umher und lachten mich hämisch an — seltsames Geflügel — Raben mit Menschengesichtern rauschten in der Luft. — Ich erkannte den Konzertmeister aus B. mit seiner Schwester, die drehte sich in wildem Walzer, und der Bruder spielte dazu auf, aber auf der eigenen Brust streichend, die zur Geige geworden. — Belcampo mit einem häßlichen Eidechsen-

[1]) VII, S. 277 f.
[2]) XIV, S. 374 f.
[3]) IX, S. 16 f.
[4]) IV, S. 311.

gesicht, auf einem ekelhaften geflügelten Wurm sitzend, fuhr auf mich ein, er wollte meinen Bart kämmen mit eisernem glühendem Kamm — aber es gelang ihm nicht. — Toller und toller wird das Gewirre, seltsamer, abenteuerlicher werden die Gestalten, von der kleinsten Ameise mit tanzenden Menschenfüßchen bis zum langgedehnten Roßgerippe mit funkelnden Augen, dessen Haut zur Schabracke worden, auf der ein Reuter mit leuchtendem Eulenkopfe sitzt. — Ein bodenloser Becher ist sein Leibharnisch — ein umgestülpter Trichter sein Helm! — Der Spaß der Hölle ist emporgestiegen!"

Hier kann von einem komischen Charakter des Grotesken keine Rede mehr sein; mehr noch als alle verzerrten Teufelsfratzen und Ungeheuer der Gotik erwecken diese Gestalten Grauen und Entsetzen.

3. Verkleidungen.

Ein Mittel, sich zeitweise über menschliche Gebundenheit hinwegzusetzen, seine Natur zu verleugnen und sich den Schein eines anderen Ichs zu geben, bieten die Verkleidungen. Ganz auf dem Motiv der Verkleidungen aufgebaut, ein toller, phantastischer Maskenscherz — von dem tieferen symbolischen Gehalt abgesehen — ist die „Prinzessin Brambilla". Es ist eine bei Hoffmann immer wieder zu beobachtende Gewohnheit, den Menschen als Schauspieler zu sehen. Jeder Mensch spielt die Rolle, die ihm von irgendwoher zudiktiert ist. [1]) In vollendeter Form spiegelt sich diese Idee in dem Märchen der „Prinzessin Brambilla": in ihrer Maske spielt die Menschheit über dem Abgrund des Lebens, das rings in die Unendlichkeit des Unbewußten abstürzt.

Meist sind es Figuren der Commedia dell' arte, deren sich Hoffmann bei seinen Maskierungen bedient. Auch der „Prinzessin Brambilla" liegt eine Reihe solcher Figuren in Callotschen Kupfern, die „Balli di sfessiana" zugrunde, und es gelang Hoffmann, diese märchenhaft-abenteuerlichen Wesen „gerade in dem Moment, als sie, Luftbilder des aufgeregten Geistes, in Nichts verschwimmen wollten, zu erfassen und zu gestalten, daß jedes Auge, mit Sehkraft begabt für dergleichen, sie wirklich im Leben schaute und eben deshalb daran glaubte." [2])

Es gehört nicht direkt zum Wesen dieser — komischen — Masken, daß sie grotesk sind, sondern erst dadurch, daß sie nicht nur

[1]) vgl. die oft zitierte Tagebuchstelle vom 19. I. 1812: „O Satanas — Satanas — ich glaube, daß irgend etwas hochpoetisches hinter diesem Dämon spukt, und in so fern wäre Ktch nur als Maske anzusehen — demasquez vous donc, mon petit monsieur!" (XIV, S. 338 f).

[2]) III, S. 291.

Masken sind, sondern daß sie von der Bühne des Theaters heruntergeholt werden und sich vermischen mit dem realen Leben, kurz darin, daß sie nicht in ihrer ursprünglichen Bestimmung auftreten, in der Doppelrolle ihrer Erscheinung, in der Zwiespältigkeit ihrer Existenz liegt das Groteske.

Grotesk ist es, wenn der „tragische" Schauspieler Giglio Fava in den tollsten Kostümierungen in Rom umherrennt und nicht nur der Schauspieler Giglio Fava ist, der die kleine Putzmacherin liebt, sondern daneben noch im Gewand fratzenhafter Masken ein anderes, unwirkliches Dasein führt, in dem wiederum auch der kleinen Giacinta eine höhere Rolle zuerteilt ist. [1])

Es ist bezeichnend, daß selbst innerhalb der Verkleidung die Einheitlichkeit nicht gewahrt ist; deutlicher wird das noch aus der Schilderung von Giglios Doppel-Ich. [2]) Mit diesem Ich hat der assyrische Prinz Cornelio Chiapperi alias Giglio manchen harten Strauß zu bestehen, wodurch er als „tragischer Schauspieler" in die „höchst unschickliche Lage" versetzt wird, „dem Volk ein g r o t e s k e s Schauspiel zu geben." [3])

Grotesk ist auch das Bild, das von dem Tod der einen Daseinsform Giglios gegeben wird: er ist von seinem Ich niedergestoßen worden, aber als die Leute „den vermeintlichen Leichnam aufheben und forttragen wollten, hatten sie nur ein hübsches, aus Pappendeckel geformtes Modell in Händen. ... gewiß ist es aber, daß sein ganzes Inneres bei der Sektion mit Rollen aus den Trauerspielen eines gewissen Abbate Chiari erfüllt gefunden wurde, und daß die Aerzte nur der schrecklichen Uebersättigung, der völligen Zerrüttung aller verdauenden Prinzipe durch den Genuß gänzlich kraft- und saftloser Nährmittel die Tödlichkeit des Stoßes, den Giglio Fava vom Gegner erhalten, zuschrieben." [4])

Auf diese und ähnliche Weise [5]) spielt Hoffmann Gozzi gegen Chiari aus, Gozzi, den Erneuerer der italienischen Stegreifkomödie und Verfechter des Märchenhaften in der Poesie, wie Hoffmann selbst. Anlehnung an Gozzi ist es auch, wenn er immer wieder neben den Figuren der Comedia dell' arte zu den Marionetten greift, die wohl mehr als jede andere Theaterfigur das von einer höheren Macht unabwendbar Getriebenwerden versinnbildlichen. Ein Marionettentheater ist es, an dem „der Braune" in den „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors" die glücklichste Lösung aller Thea-

[1]) III, S. 286 f.
[2]) III, S. 287 f.
[3]) III, S. 340. — Hier liegt eine der wenigen Stellen vor, in denen Hoffmann dem Grotesken eine rein komische Wirkung zuschreibt. Komisch wird die Groteske dadurch, daß sie in Gegensatz gestellt wird zum Tragischen.
[4]) III, S. 407 f.
[5]) Vgl. auch III, S. 349.

ternöte findet, am Ende seines vergangenen Theaterlebens, das für ihn ein „buntes, groteskes, mit allerlei fratzenhaften Figuren staffiertes Bild" war. [1])

Daß die Marionetten mehr sind als harmlose Puppen, zur Belustigung der Kinder und des Volks geschaffen, zeigt eine Stelle aus den „Doppelgänger" [2]): „ ... Berthold bemerkte bald, daß hier nicht der Scherz galt, der ein schaulustiges Volk ergötzen kann, sondern daß der finstere Geist einer Ironie spuke, die dem mit sich selbst entzweiten Innern entsteigt." [3])

Hier taucht übrigens auch das Motiv des Riesenhauptes auf, in ähnlich grotesker Weise wie in der „Königsbraut". Ebenso findet sich unter den Gestalten des grotesken Zuges, der in „Signor Formica" geschildert wird, ein solch deformierter Kopf. [4])

War bisher von Verkleidungen die Rede, die sich entweder der Masken italienischer Komödienfiguren bedienten oder doch wenigstens Beziehungen zu ihnen oder allgemeinen Karnevalsmasken hatten, so gibt es noch eine andere Art der Verkleidung, die sich nach keinem Vorbild richtet, die sich damit begnügt, ihrem Träger das Bewußtsein seines wahren Seins zu nehmen, ihm zum mindesten vorzutäuschen, man halte ihn für einen anderen als er ist. Solchen Brauch pflegte im „Kater Murr" der Vater des regierenden Fürsten, der selbst „von des Vaters Neigung zum Abenteuerlichen, Wunderbaren durchaus nichts geerbt" hatte: [5]) — „Er pflegte zuweilen, nach dem Beispiel des Kalifen Harun al Raschid, verkleidet Stadt und Land zu durchstreichen, um jenen Hang, der mit seiner übrigen Lebenstendenz in dem sonderbarsten Widerspiel stand, zu befriedigen oder wenigstens Nahrung dafür zu reichen. Dann setzte er einen runden Hut auf und zog einen grauen Oberrock an, so daß jeder Mann auf den ersten Blick wußte, daß der Fürst nun nicht zu erkennen." [6])

---

[1]) XIII, S. 136 f.

[2]) VIII, S. 187 ff.

[3]) Der Schluß enthält einen Niederschlag romantischen Philosophierens, er zeigt die Umdeutung Fichtes zu romantischer Ironie. „Die romantische Ironie ist mit Fichtes intellektueller Anschauung aufs innigste verbunden und mit der Forderung, sich über sich selbst zu erheben, die von der Romantik aus Fichtes Formel abgeleitet wird." (O. Walzel. Deutsche Romantik I, S. 33).

[4]) VIII, S. 300.

[5]) V, S. 50.

[6]) V, S. 46 f.

4. Verwandlungen.

Es gehört zum Wesen des Verkleidungsmotivs, daß ein dualistisches Grundgefühl vorhanden bleibt. Mit der Verkleidung gibt der Mensch nicht eigentlich seine frühere Gestalt auf, er spielt vielmehr eine andere Rolle, bleibt sich dessen aber stets bewußt. Er wird nicht restlos zum Angehörigen einer zweiten Daseinssphäre. Anders ist es bei dem Motiv der Verwandlung, das wie kein anderes die Absicht des Grotesken verrät, das Unmögliche möglich zu machen. Es soll hier nicht die Rede sein von der Doppelnatur fast aller Gestalten in Hoffmanns kosmisch-mythischen Märchen, obgleich gerade diese Märchen reich sind an Verwandlungen, wie sie hier gemeint sind, d. h. solchen, die plötzlich geschehen, sei es auf Grund einer Verwünschung, oder sei es durch das Inkrafttreten irgendeiner unbekannten „höheren" Gesetzmäßigkeit. Dabei ist nicht ausgeschlossen, daß das verwandelte Wesen sich seines früheren Zustandes erinnert oder sogar Konflikte entstehen zwischen den Notwendigkeiten der neuen Existenzform und den alten Lebensgewohnheiten. In diesem Konflikt kann vielmehr noch ein verstärkendes groteskes Element liegen. [1]) Am wenigsten weit getrieben ist das Motiv da, wo die Verwandlung in einem Abschreckendhäßlichwerden, aber unter Beibehaltung der menschlichen Gestalt, besteht, so in dem Kindermärchen „Nußknacker und Mausekönig." [2])

In auffallender Eintönigkeit kehrt dabei das Bild des unförmig-mißgestalteten Kopfes immer wieder, auch bei der Verwandlung in der „Königsbraut" findet es sich. [3]) Oder eine Nase wächst plötzlich ins Riesenhafte. [4])

Ganz besonders beliebt aber ist die Verwandlung eines Menschen in einen Ballon. „Jeder Mensch hat doch am Ende einen angeborenen Hang zum Fliegen, und ich habe ernste, honette Leute gekannt, die am späten Abend sich bloß mit Champagner, als einem dienlichen Gas, füllten, um in der Nacht, Luftballon und Passagier zugleich, aufsteigen zu können." [5])

[1]) Ein typisches Beispiel für diese Konflikte ist „Die Verwandlung" von Franz Kafka, die Geschichte eines simplen Handlungsreisenden, der eines Morgens beim Erwachen feststellen muß, daß er in ein ungeheures Ungeziefer verwandelt ist. Eine Steigerung des Grotesken bedeutet der Widerspruch, der besteht zwischen seinem durchaus noch menschlichen Denken und Empfinden und seinen neuen tierischen Erkenntnismöglichkeiten und Bedürfnissen. Das Wonnegefühl, das ihn durchströmt, als er die Brauchbarkeit seiner zahllosen Beinchen erkennt, ist ebenso wesensecht wie die Angst des ehemals gutmütigen Menschen vor seinem „Chef" und sein rührendes und liebevolles Gedenken an seine Familie vor seinem Tode.

[2]) VII, S. 41 ff.

[3]) VII, S. 300.

[4]) VII, S. 205.— Dieses Motiv ist wie das vorhergehende des übergroßen Kopfes häufig in der Literatur zu beobachten, am naheliegendsten wohl in seiner Verwendung von Wilhelm Hauffs „Zwerg Nase". Auch in Wilhelm Buschs Bildgrotesken findet es sich.

[5]) V, S. 195.

Mit diesen Worten gibt Hoffmann gewissermaßen eine Rechtfertigung für die Häufigkeit dieses Verwandlungsmotivs. Loszukommen von aller Erdenschwere, das ist das ersehnte Ziel seines Lebens wie seiner Dichtungen; diese seine Sehnsucht ironisierend, kleidet er sie zunächst in ein Bild, und bringt dieses dann in Zusammenhang mit Menschen, denen das ursprüngliche Streben in keiner Weise eignet. In den Verwandlungen ist dann die restlose Konkretisierung vollzogen, indem das Menschlein selbst — ganz gegen seinen Willen — zum Ballon wird und in „höhere Regionen" schwebt.

Als kleine „Groteske" für sich steht so die Geschichte des Schneiderleins von Sachsenhausen im „Meister Floh." [1])

Im „Meister Floh" ist auch eine Kampfszene verwandt, in der das Bild des Ballons vorkommt. [2]) Stärker noch als im obigen Beispiel ist das Motiv hier hineingestellt in den Gegensatz unwirklich-wirklich, wobei der Gegensatz aber gleichzeitig überwunden wird dadurch, daß auch das Unwirkliche für wahr gehalten sein will. Man muß von einer Art von Realismus sprechen, der sich aus zwei Komponenten zusammensetzt, aus Phantastischem und Überspitzt-Realistischem.

Handelt es sich hier immerhin um eine Verwandlungsmöglichkeit, die ganz dem Willen des sich Verwandelnden anheimgegeben ist, so bricht gleiches Geschick in der „Brautwahl" vollkommen unbeabsichtigt über das erleidende Objekt herein. [3])

Noch phantastischere Verwandlungen erleidet der brave Kanzlei-Sekretär Tusmann in der „Brautwahl" in anderem Zusammenhang, derartig tolle „Zauberpossen", die sich nach des Kommissionsrats Ansichten unmöglich im „guten aufgeklärten Berlin" ereignet haben können. [4])

In einem tollen Wirbel überstürzen sich hier die Ereignisse, die Grenzen zwischen Traum und wirklichem Erleben sind völlig verwischt, die beiden Dimensionen der Tages- und Nachtbeleuchtung gehen ineinander über, das Ganze endet im hellsten Morgenlicht; aber es ist e i n Beweis dafür geblieben, daß aller Spuk der Nacht nicht nur Traum, sondern Wirklichkeit war: Tusmann thront immer noch auf dem Pferd des großen Kurfürsten.

Ob es sich um ein Märchen handelt oder um eine Erzählung, die Anspruch auf gewisse Realität macht: immer wieder ist das Verwandlungsthema groteske Umbildung der Idee des Besessenseins von einem fremden Prinzip, das hineinragt in die Welt des Alltags. Wie weit Hoffmann davon entfernt ist, dieses fremde

[1]) III, S. 577 ff.
[2]) III, S. 600 f.
[3]) VII, S. 205.
[4]) VII, S. 184 ff.

Prinzip, das für ihn unbedingt ein geistiges ist, hinter den okkulten Phänomenen zu suchen, deren Erforschung seiner Zeit besonders am Herzen lag, zeigt sich an mehr als einer Stelle, in denen ihnen eine groteske Lösung zuerteilt wird. Die Umwandlung von Aurora, dem gaukelhaft-herrlichen Bild sehnsüchtiger Liebesträume, zur Baronesse im „Elementargeist", vom Salamander, einem Elementargeist, in „die kleine rundliche Hausfrau mit dem großen Schlüsselbunde": das ist die eine Seite des Urteilspruchs; der Widerstand gegen das „Mechanisieren", gegen das frivole Erkennenwollen einer „höheren Magie", ohne daran zu glauben, die andere. Sie erfährt ihre Spiegelung im „Sandmann" durch die Art, wie hier die „Automaten"-Idee ins Groteske getrieben ist in der Figur der Puppe Olimpia, gewissermaßen dem Gegenpol zum Doppelgängermotiv: dort die Spaltung eines in zwei Menschen, hier aber ein Weniger als ein Mensch, ein bloßes mechanisches Kunstwerk. [1])

In der grandiosen gespenstischen Zerstörung dieses Trugbildes erreicht die groteske Prägung dieses Motivs ihren Höhepunkt.

5. Doppelgängertum.

Auch der Doppelgänger erscheint bei Hoffmann zum grotesken Motiv umgebildet. An und für sich ist das Doppelgängermotiv ebenso wenig grotesk wie alle Motive, die der okkulten Sphäre entstammen, wie z. B. der Magnetiseur oder die Somnambule, und auch Hoffmann will es in den meisten Fällen nicht grotesk aufgefaßt sehen, vor allen Dingen nicht in den „Elixieren des Teufels", dem Doppelgängerroman Hoffmanns.

Fichtes Lehre von der intellektuellen Anschauung ist der geistesgeschichtliche Ursprung des Doppelgängertums. Zwar „dem 18. Jahrhundert war es längst schon eigen gewesen, das Ich in ein beobachtendes und ein beobachtetes zu zerspalten. Der Romantiker blieb nur — und das ist das Neue — nicht bei der Beobachtung stehen, sondern schritt weiter, suchte willkürlich mit vollem Bewußtsein das Ich zu lenken, zu stimmen, anzutreiben, in jede beliebige Seelenlage zu versetzen." [2])

Das führt zum Solipsismus von Tiecks „William Lovell", das führt auch zu Jean Pauls Doppelgängermotiv. „Jean Paul, der die Galerie problematischer Naturen jener Epoche um mehr als ein Bild bereicherte, verfolgte von Anfang an die seelischen Störungen, die durch die Zweiteilung des Ichs wachgerufen werden, und gelangte so schon im „Hesperus" (1795) und „Siebenkäs" (1796/7) zu dichterischer Formung des Doppelgängermotivs, das nach ihm von E. T. A. Hoffmann vielgestaltig verwertet worden ist." [3])

[1]) VI, S. 89 f.
[2]) Walzel, Deutsche Romantik I, S. 18.
[3]) ebenda, S. 19 f.

Zur Groteske wird das Doppelgängertum dann, wenn der Kontrast, der zwischen den beiden zerspaltenen Teilen des Ichs besteht, zwischen der real vorhandenen und der dem Unterbewußten entstiegenen Ich-Hälfte, jedes Maß überschreitet und außerhalb aller Vergleichsmöglichkeiten liegt. Das ist der Fall im „Elementargeist", wo die betörend schöne Salamanderin identisch ist mit der philiströsen, strickenden Hausfrau. Groteske Prägung zeigt das Motiv auch in den „Irrungen" und „Geheimnissen" in der Gestalt des „Kanzleiassistenten" Schnüspelpold, der gleichzeitig als Magus Gregoros Seleskeh ein höheres Reich vertritt. In der „Brautwahl" ist das Doppelgängermotiv angewandt, um den grotesken Erlebnissen Tusmanns einen erhöhten Reiz zu verleihen, indem auch er bei dem nächtlichen Spuk mehrfach wechselnde Spaltungen seines Ichs erfährt.

Endlich kann von grotesker Prägung des Motivs gesprochen werden, wenn Mensch und Tier sich mischen, d. h. da, wo Hoffmann Tiere mit menschlichem Denken, mit vollkommen menschlichem Bewußtsein begabt sein läßt. [1]) Dahin gehören „Kater Murr", „Der Hund Berganza", „Das Schreiben Milos", dahin gehört vielleicht auch „Meister Floh", obgleich hier durch die Einkleidung in ein mythisches Märchen die Grenzen zwischen Mensch und Tier ziemlich verwischt sind, die Realistik des Ganzen zumal ziemlich abgeschwächt ist.

Vom eigentlichen Doppelgängertum rückt das alles bereits weit ab. Es handelt sich hier nur noch um die Erscheinung, daß ein Wesen mehreren Daseinsbereichen angehören kann. Ein solches Doppelwesen ist z. B. das Aepfelweib, die Lise Rauerin aus dem „Goldenen Topf", die einen bösen Geist verkörpert und als solcher dem Studenten Anselmus als blinkender Türdrücker erscheinen kann. Um Verwandlungen handelt es sich hier. Diese sind in ihrer grotesken Prägung bereits behandelt worden.

6. Tücke des Objekts.

Es ist nun eine weitere Gruppe von grotesken Bildern zu betrachten, denen das Motiv zugrunde liegt, auf dem zum großen Teil der reichlich groteske Roman Friedrich Theodor Vischers „Auch Einer" aufgebaut ist, das Motiv, das Vischer als „Tücke des Objekts" bezeichnet und von dem Hoffmann schreibt: „. . . Ich meine

[1]) Tiere in menschlicher Sprache redend einzuführen, ist keine Neuschöpfung Hoffmanns. Vielmehr liegt hier eine lange Tradition vor: denn von jeher gab es sprechende Tiere in Märchen und Fabel. — Neu ist aber, daß die Tiermaske nicht mehr nur vorgeschoben wird, um moralische Lehren zu geben, sondern das Tier bleibt Tier mit allen seinen Instinkten. Aber es vermag über sein Tiersein zu reflektieren, und es versucht seine Tierpersönlichkeit zu begründen; jedoch — und dadurch entsteht der Eindruck des Grotesken — es bedient sich dabei einer durchaus menschlichen Vernunft.

jenes Stadium, wenn nach zwölf verschnittenen, mißratenen Federn die dreizehnte die ärgsten Zähne hat, und mit heilloser Furie dermaßen um sich spritzt, daß jeder ziemlich gezogene Anfangsbuchstabe mit gesprenkeltem Marmor grundiert erscheint, wenn Ströme des schärfsten Essigs nicht hinreichen, die Tinte in Fluß zu bringen, wenn ein plötzlich, wie ein Mondstein, niederfallender Tintenklecks den sublimsten Gedanken totschlägt ..." [1])

Es ist dasselbe, was Hoffmann an anderer Stelle als „Tücke des feindlichen Schicksals" bezeichnet oder als „Zusammenhang der Dinge" in der gleichnamigen Erzählung, und was er dort an drastischen Beispielen erläutert. [2])

Ein tückisches Schicksal waltet auch über dem verliebten Edmund in der „Brautwahl", gerade in dem Moment als ihm der Lohn für langes, schüchternes Anbeten winkt. [3])

7. Innere Widersprüche.

„Schon von außen findest du das Landhaus auf altertümliche groteske Weise mit bunten gemalten Zieraten verschmückt, du klagst mit Recht über die Geschmacklosigkeit dieser zum Teil widersinnigen Wandgemälde." [4]) Der Charakter des Widersinnigen ist also mit dem Begriff des Grotesken verknüpft. In den bisher angeführten Fällen handelte es sich immer um einen Widerspruch innerhalb der sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen. Jedoch um zum Grotesken zu gelangen, genügt schon ein innerer Widerspruch, ein Widersinniges aus dem Bereich geistiger Anschauung, es genügt z. B. ein starker Kontrast der Empfindungen eines Menschen, wie er sich in den Briefen des angeblich liebetrunkenen Amandus an Aennchen in der „Königsbraut" kundtut. [5])

Ein Liebhaber ähnlichen Genres ist Roderich in der „Prinzessin Blandina". Bei ihm ist die Sehnsucht nach der Geliebten mindestens ebenso stark wie das Bedürfnis nach einem guten Frühstück. [6])

Eine weitere Möglichkeit für die Entstehung von Grotesk·m bietet der Widerspruch, der besteht zwischen einer vorgestellten Erscheinung wie sie der Idee entspräche, oder nach den Voraussetzungen zu erwarten wäre, und der tatsächlichen Erscheinung. Erstmalig ist solch bittere Enttäuschung von Hoffmann grotesk gestaltet in den „Abenteuern der Sylvester-Nacht": [7]) „Ja, es war

[1]) XV, S. 261.
[2]) XI, S. 104 ff.
[3]) VII, S. 172 f.
[4]) X, S. 21.
[5]) VII, S. 287.
[6]) VII, S. 342 ff. Vgl. auch VII, S. 252, V, S. 120, XI, S. 111, XIII, S. 424.
[7]) VI, S. 14 f.

Julie — Julie selbst, engelschön und mild — unser Gespräch, sehnsüchtige Liebesklage, mehr Blick als Wort, ihre Hand ruhte in der meinigen. — ‚Nun lasse ich dich nimmer, deine Liebe ist der Funke, der in mir glüht, höheres Leben in Kunst und Poesie entzündend — ohne dich — ohne deine Liebe alles tot und starr — aber bist du denn nicht auch gekommen, damit du mein bleibest immerdar?' — In dem Augenblick schwankte eine tölpische, spinnbeinichte Figur mit herausstehenden Froschaugen herein und rief, recht widrig kreischend und dämisch lachend: ‚Wo der Tausend ist denn meine Frau geblieben?' Julie stand auf und sprach mit fremder Stimme: ‚Wollen wir nicht zur Gesellschaft gehen? Mein Mann sucht mich. — Sie waren wieder recht amüsant, mein Lieber, immer noch bei Laune wie vormals, menagieren Sie sich nur im Trinken' — und der spinnenbeinichte Kleinmeister griff nach ihrer Hand; sie folgte ihm lachend in den Saal."

Ins Komische gewendet ist diese Art des Widerspruchs in einer Episode aus den „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors". [1])

Der Widerspruch von Absicht und Wirkung ist zum Vorwurf folgender Szenen gemacht: In den „Irrungen" nimmt der Baron die Verfolgung der unbekannten Schönen auf und borgt sich dazu ein wildes Pferd, das aber anders will als er; denn anstatt der Schönen nach, rast es in entgegengesetzter Richtung mit dem Baron von dannen: „Der Baron schwang sich auf und setzte dem mutigen Roß die Hacken in die Rippen, das aber bäumte sich und brauste dann, freie Kraft und freien Willen übend, wie der Sturmwind fort durch das Brandenburger Tor geraden Strichs nach Charlottenburg, wo der Baron wohlbehalten und eben zu rechter Zeit ankam, um bei der Madame Pauli mit mehreren Bekannten ein Abendessen einzunehmen. Man hatte ihn kommen sehen und rühmte allgemein den scharfen und mutigen Ritt um so mehr, da man gar nicht gewußt, daß der Baron sicher und gewandt genug reite, um es mit einer solchen scheuen wilden Bestie aufzunehmen, als des Rittmeisters Pferd es sei. — Dem Baron war im Innern zumute, als müsse er sein Dasein verfluchen." [2])

[1]) XIII, S. 152.
[2]) VI, S. 217 f. Vgl. auch VIII, S. 439 f.

II. Gestalten- und Charakterzeichnung.

1. Personenschilderung.

Ein Rückblick auf die Gesamtheit der Motive läßt erkennen, daß bei dem Zustandekommen des Grotesken der Mensch in einem ganz wesentlichen Sinne beteiligt ist. Es gibt fast keine Groteske ohne Einbeziehung der menschlichen Sphäre. Nur da, wo menschliches Tun und Treiben zusammenprallt mit anderen Daseinsbereichen, ist die Grundvoraussetzung des Grotesken gegeben.

Konnte bei der Untersuchung der Motive auf dieses Menschliche noch nicht näher eingegangen werden, so ist nunmehr die Frage nach der Art seiner Beschaffenheit zu beantworten, d. h. es ist zu zeigen, wie der Mensch beschaffen sein muß, der zu grotesker Darstellung benutzt werden kann. Zuvörderst sind die Fälle darzulegen, in denen das Groteske lediglich im Aeußern der Person auftritt; dabei werden im einzelnen die Motive wiederkehren, von denen bereits die Rede war. Auf ihnen baut sich das Groteske der äußeren Erscheinung auf.

Neben diesem Grotesken der Gestalt steht als das weit Wichtigere das Groteske des Geistes. Nicht als ob der Geist dieser Menschen an und für sich grotesk wäre; er ist aber von einer solchen Beschaffenheit, daß er überall da, wo er in Handlungen, Gebärden, Worten ausströmt, in einer Weise sublimiert ist, die als grotesk bezeichnet werden muß. Bei dem Grotesken der Gestalt dagegen braucht über die Mentalität des Menschen nichts ausgesagt zu sein. Es betrifft lediglich gewisse Aeußerlichkeiten, die, nur wenig variiert, bei Hoffmann immer wieder verwendet werden, um den Eindruck des Grotesken zu erwecken.

a) Die Kleidung.

Mit Vorliebe treten die Gestalten in einer sonderbar zusammengesetzten Kleidung auf. Irgend etwas paßt nicht, sei es in der Kleidung selbst oder sei es, daß diese nicht zum Träger paßt. Jedenfalls ausschlaggebend ist ein grellbeleuchteter Kontrast. Als Prototyp dieser Gestalten kann der Major O'Malley aus dem „Elementargeist" gelten. [1])

Recht widerspruchsvoll gekleidet sind auch Leonhard und Tusmann in der „Brautwahl" [2]) und der Monsieur Pickard Leberfink in „Meister Johannes Wacht." [3])

Züge einer widerspruchsvollen Kleidung tragen ferner der

[1]) VI, S. 222.
[2]) VII, S. 147 f. u. S. 179 f.
[3]) X, S. 304 ff.

Ratsschreiber Elias Werkelmatz aus dem „Feind“ [1]) wie der Kanzleiassistent Schnüspelpold der „Irrungen“. [2])

Andere Gestalten lieben es, in ihrem Aeußern mit gänzlich unberechtigten Ansprüchen aufzutreten, um innere Schwachheit zu verbergen. So führt sich im „Feind“ Solfaterra, ein Schwächling und Aufschneider, mit furchtbarem Getöse in die Handlung ein. [3])

Aehnlich anmaßend tritt Klein Zaches auf, gleich beim ersten Zusammentreffen mit den beiden Studenten, bei dem er aber durch sein Benehmen nur die Drastik seiner unglücklichen Situation erhöht. [4]) Hier stehen in unvereinbarem Gegensatz die verkrüppelte Gestalt des Klein-Zaches und sein nach letzter Mode zurechtgemachter Anzug. Weniger groß, weil es sich nicht um einen Krüppel handelt, ist solche Spannung, die den Gecken, den scheinbaren Vertreter einer „höheren Kultur“ erzeugt, in der Erscheinung des Barons Alkibiades von Wipp im „Kater Murr.“ [5])

Einen ähnlichen Typ, allerdings mit neuen unangenehmen Charakterzügen, hat Hoffmann im Baron Dümmerl der „Brautwahl“ gezeichnet. [6])

Grotesk sind alle diese Fälle, weil sich in ihnen ein Anspruch kundtut, der nicht allein unberechtigt ist, der vielmehr geradezu ein Paradoxon bildet zu dem, was sich diesen Anspruch anmaßt.

Groteske erzeugt sich jedoch nicht nur durch das Zusammentreffen zweier Schein- oder gar Unwerte. Es gibt eine Groteske, deren Ursprung tief hineinragt in die Tragik des Weltgeschehens, die geboren wird aus dem Widerspruch zwischen wertvollsten Menschenseelen und dem lächerlichen, dazu in keiner Weise passenden Aeußeren dieser Menschen. Die so fundierte Groteske wird ihre nähere Erläuterung finden bei der Behandlung von Hoffmanns Charakteren. Hier sei nur ein Beispiel vorweggenommen, das in doppelter Weise diesen Widerspruch veranschaulicht: den Widerspruch einmal zwischen dem Phantasiebild des kleinen Johannes Kreisler vom Orgelbauer Liscov, von dem er nur ein herrliches Orgelwerk kennt, und der tatsächlichen Erscheinung Liscovs, und zweitens den Widerspruch zwischen dieser äußeren Erscheinung und dem, was hinter ihr verborgen ist und was der äußeren Form so gänzlich konträr ist. Daß nach Hoffmann in solcher Lächerlichkeit des äußeren Menschen, der diese gewissermaßen nur als Maske seiner empfindsamen Psyche trägt, daß in ihr eine tiefe Ge-

[1]) II, S. 308.
[2]) XI, S. 213 f.
[3]) II, S. 270 ff.
[4]) III, S. 150 f.
[5]) V, S. 463 f.
[6]) VII, S. 190 f.

setzmäßigkeit zum Ausdruck kommt, geht auch an dieser Stelle daraus hervor, wie er die Wahrheit mit dem feinfühlenden Instinkt des Knaben Johannes in Zusammenhang bringt, indem er diesen das wirkliche Aussehen Liscovs ahnen läßt, bevor seine Phantasie durch das Werk des Meisters irregeleitet ist:

„Herr Liscov mußte nach des Knaben Meinung ein großer, schöner Mann sein, von stattlichem Aussehen, hell und stark sprechen und vor allen Dingen einen pflaumfarbenen Rock tragen, mit breiten goldnen Tressen, wie der Pate Kommerzienrat, der so gekleidet ging und vor dessen reicher Tracht der kleine Johannes den tiefsten Respekt hegte.

Als eines Tages der Oheim mit Johannes am offenen Fenster stand, kam ein kleiner, hagerer Mann die Straße herabgeschossen, in einem Rauquelaure von hellgrünem Berkan, dessen offene Ärmelklappen seltsam im Winde auf und nieder flatterten. Dazu hatte er ein kleines dreieckiges Hütchen martialisch auf die weißgepuderte Frisur gedrückt, und ein zu langer Haarzopf schlängelte sich herab über den Rücken. Er trat hart auf, daß das Straßenpflaster dröhnte, und stieß auch bei jedem zweiten Schritt mit dem langen spanischen Rohr, das er in der Hand trug, heftig auf den Boden. Als der Mann vor dem Fenster vorbeikam, warf er aus seinen funkelnden, pechschwarzen Augen dem Oheim einen stechenden Blick zu, ohne seinen Gruß zu erwidern. Dem kleinen Johannes bebte es eiskalt durch alle Glieder, und zugleich war es ihm zumute, als müsse er über den Mann entsetzlich lachen und könne nur nicht dazu kommen, weil ihm die Brust so beengt. — Das war der Herr Liscov, sagte der Oheim. Das wußte ich ja, erwiderte Johannes, und er mochte recht haben. Weder ein großer stattlicher Mann war Herr Liscov, noch trug er einen pflaumfarbenen Rock mit goldenen Tressen wie der Pate Kommerzienrat; seltsam, ja wunderbar genug begab es sich aber, daß Herr Liscov genau so aussah, wie der Knabe sich ihn früher gedacht hatte, ehe er das Orgelwerk vernommen. Noch hatte sich Johannes nicht von seinem Gefühl erholt, das dem eines jähen Schrecks zu vergleichen, als Herr Liscov plötzlich stillstand, sich umdrehte, die Straße entlang hinanpolterte bis vor das Fenster, dem Oheim eine tiefe Verbeugung machte, davonrannte unter lautem Gelächter.

Ist das wohl, sagte der Oheim, ein Betragen für einen gesetzten Mann, der in den Studiis nicht unerfahren, der als privilegierter Orgelbauer zu den Künstlern zu rechnen und dem die Gesetze des Landes verstatten, einen Degen zu tragen? Sollte man nicht vermeinen, er habe schon am lieben frühen Morgen zu tief ins Glas geguckt oder sei dem Tollhaus entsprungen? Aber ich weiß es, nun wird er herkommen und den Flügel in Ordnung bringen."...[1])

[1]) V, S. 137 ff.

Das ist das Urteil des Oheims über diesen Mann; aber dem kleinen Johannes war es, „als müsse er über den Mann entsetzlich lachen und könne nur nicht dazu kommen, weil ihm die Brust so beengt". Johannes sieht tiefer, sieht, was hinter dem grotesken Aeußeren steht:

„Ein durchdringender Verstand, ein tiefes Gemüt, eine ungewöhnliche Erregbarkeit des Geistes, alles das waren anerkannte Vorzüge des Orgelbauers. Was man aber Humor zu nennen beliebte, war nicht jene seltene wunderbare Stimmung des Gemüts, die aus der tieferen Anschauung des Lebens in all seinen Bedingnissen aus dem Kampf der feindlichsten Prinzipe sich erzeugt, sondern nur das entschiedene Gefühl des Ungehörigen, gepaart mit dem Talent, es ins Leben zu schaffen, und der Notwendigkeit der eigenen, bizarren Erscheinung. Dies war die Grundlage des verhöhnenden Spottes, den Liscov überall ausströmen ließ, der Schadenfreude, mit der er alles als ungehörig Erkannte rastlos verfolgte bis in die geheimsten Winkel." [1])

b) Das Körperlich-Häßliche.

Häßlichkeit zeichnet Hoffmann, auch ohne ihr einen metaphysischen Hintergrund zu geben, Häßlichkeit nutzt er besonders gern zu grotesker Darstellungsweise. [2])

In sehr gemäßigter Form tritt das Grotesk-Häßliche in der Gestalt des Paten Drosselmeier zutage: „Der Obergerichtsrat Drosselmeier war gar kein hübscher Mann, nur klein und mager, hatte viele Runzeln im Gesicht, statt des rechten Auges ein großes schwarzes Pflaster und auch gar keine Haare, weshalb er eine sehr schöne weiße Perücke trug, die war aber von Glas und ein künstliches Stück Arbeit." [3])

Meist aber ist die Häßlichkeit von den abschreckendsten Ausmaßen. Typisch für Hoffmann ist, daß alle seine häßlichen Menschen zwerghafte, verkrüppelte Wesen sind. Nie greift er zum Riesenhaften, worauf z. B. bei Rabelais das Groteske zum großen Teil beruht. Es ist bezeichnend, wie er die riesenhaften Ausmaße Rabelais' in seine Sprache übersetzt: im „Meister Floh" heißt es von dem Genius Thetel, daß er „im Zorn in die Salzmeste griff, die er auf Reisen gewöhnlich am Gürtel zu tragen pflegte, wie Pantagruel seine Gewürzbarke." [4])

[1]) V, S. 141.
[2]) Zu kaum zu überbietender Höhe ist dieser Brauch, Groteske durch körperliche Häßlichkeit zu gestalten, bei Frank Wedekind getrieben.
[3]) VII, S. 3.
[4]) III, S. 484.

Hoffmann kannte Rabelais sehr gut und beschäftigte sich offenbar lange Zeit intensiv mit ihm. In einem Brief an Hippel findet sich die Bemerkung: „Der Riese Gargantua muß ausgearbeitet werden." [1]) Und noch einmal in einem Brief aus Warschau aus demselben Jahr wird dieses Thema erwähnt: „Erschlagen von acht und zwanzig voluminibus Conkurs-Akten wie von Felsen, die Zeus Donner herabschleuderten, liegt der Riese Gargantua." [2]) Und Hoffmann bezeichnet sich gelegentlich selbst als den „geistvollen Verfasser des Riesen Gargantua." Doch nie ist Hoffmann über Entwürfe dieses Stoffes hinausgekommen, nicht das riesenhaft Gewaltige fesselte ihn, sondern die Dämonie alles Zwerghaften; Erdgeister, Wurzelmännchen, Alraune, alle Scheußlichkeiten, die die Phantasie unter der Erde hausen läßt, beschwört er wenn es gilt, das Häßliche zum Grotesken zu steigern. Alles was klein, was verwachsen ist, reizt seine Einbildungskraft. Der groteske Eindruck solcher Häßlichkeit wird erst recht stark dadurch, daß sie irgendwo in sich widerspruchsvoll ist, d. h. durch das Unproportionierte dieser zwerghaften Krüppel. Bereits bei dem Motiv der Verwandlungen konnte auf die ungeheuren Dimensionen der Köpfe hingewiesen werden; auch diese Zwerge tragen auf ihren winzigen Leibern Riesenhäupter.

In harmlos-komischer Weise bewegt sich die Schilderung des Doktor Signor Splendiano Accoramboni in der Erzählung „Signor Formica." [3])

Zahlreich ist die Gattung der Krüppel, als deren einer der Ratsschreiber in den „Doppeltgängern" angeführt sei. [4])

Vom Nußknacker, dem „vortrefflichen kleinen Mann" in dem Märchen „Nußknacker und Mausekönig" heißt es nur: „Gegen seinen Wuchs wäre freilich vieles einzuwenden gewesen, denn abgesehen davon, daß der etwas lange starke Oberleib nicht recht zu den kleinen dünnen Beinchen passen wollte, so schien auch der Kopf bei weitem zu groß." [5])

Auch in „Doge und Dogaresse" tritt solch ein zwerghaftes Wesen auf, der Doktor Giovanni Baseggio. [6])

Furchtbar in ihrer Häßlichkeit aber wirkt die Mißgeburt in der Szene aus dem Leben „eines bekannten Mannes." [7])

Erinnert dieses Geschöpf nur zu sehr an irgend ein teuflisches Wesen, eine Fratze, halb Tier, halb Mensch, wie sie sich wohl auf

[1]) XIV, S. 196 (28. Februar 1804).
[2]) XIV, S. 201 (14. Mai 1804).
[3]) VIII, S. 245 f.
[4]) VIII, S. 199.
[5]) VII, S. 11.
[6]) X, S. 170.
[7]) VI, S. 193 f.

den Höllenbildern des Mittelalters finden, [1]) so gibt es bei Hoffmann weitere Gestalten, deren auffallende Verwandtschaft mit Wesen des Tier- oder Pflanzenreiches ausdrücklich hervorgehoben ist. [2]) So gleicht Klein-Zaches „auf den ersten Blick" einem seltsam verknorpelten Stückchen Holz. „Der Kopf stak dem Ding tief zwischen den Schultern, die Stelle des Rückens vertrat ein kürbisähnlicher Auswuchs, und gleich unter der Brust hingen die haselgertdünnen Beinchen herab, sodaß der Junge aussah wie ein zerspalteter Rettich. Vom Gesicht konnte ein stumpfes Auge nicht viel entdecken, schärfer hinblickend wurde man aber wohl die lange spitze Nase, die aus schwarzen struppigen Haaren hervorstarrte, und ein paar kleine schwarzfunkelnde Aeuglein gewahr, die, zumal bei den übrigen ganz alten, eingefurchten Zügen des Gesichts, ein klein Alräunchen kundzutun schienen." [3])

Solche exotischen Gestalten gibt es auch von des Vetters Eckfenster aus zu sehen; da ist ein Mitglied der Köhlerfamilie, „ein kaum vier Fuß hoher, seltsam verwachsener Kerl, ... der die Possierlichkeit selbst ist. Du weißt, lieber Vetter, daß es Leute gibt von gar seltsamem Bau: auf den ersten Blick muß man sie für bucklig erkennen, und doch vermag man bei näherer Betrachtung durchaus nicht anzugeben, wo ihnen denn eigentlich der Buckel sitzt. ..." [4])

Selbstverständlich verleugnen auch die Wesen, die nur vorübergehend Mensch sind, in dieser ihrer menschlichen Erscheinung nicht ihre wahre Natur. Den Magister Tinte in dem Märchen „Das fremde Kind" erkennt jeder, auch da wo er menschliche Gestalt angenommen hat, als scheußliche Fliege. [5]) Der Goldschmied Leonhard in der „Brautwahl" ist imstande, als „abscheuliches Fuchsgesicht" den geheimen Kanzlei-Sekretär Tusmann anzugrinsen, sodaß diser „von dem tiefsten Entsetzen erfaßt, zurücksank in den Sessel." [6]) In der „Königsbraut" endlich wimmelt es von Gemüsegeistern, die in Menschengestalt und mit durchaus menschlicher Lebensweise auftreten. [7])

[1]) Auch in Walter Scotts „Talisman" findet so sich ein mißgestaltetes Zwergenpaar von übergroßer Häßlichkeit, mit dicken Köpfen, wie sie Hoffmanns Mißgeburten haben, und wie diese in phantastischer Kleidung. Auch Scott spricht es aus, daß sie dem glichen, „was der Volksglaube von den Gnomen oder Erdgeistern fabelt, die in unterirdischen Höhlen wohnen", daß man diese Zwerge „mit Ekel anschaut, zwar ohne Furcht aber doch mit jener Scheu, die in dem festesten Herzen sich regt bei der Erscheinung eines übernatürlichen Wesens." (Uebers. v. W. Sauerwein, Stuttg. 1851, S. 95).

[2]) Es sei auch erinnert an den Alraun in Arnims „Isabella von Aegypten", der als Inbegriff solcher Bildung gelten kann.

[3]) III, S. 122 f.

[4]) XI, S. 381 ff.

[5]) VII, S. 121.

[6]) VII, S. 160.

[7]) VII, S. 267 ff.

c) Das Mienenspiel.

Kennzeichnend für diese grotesken Gestalten ist ihre Gewohnheit, all ihr Tun mit dem lebhaftesten Mienenspiel zu begleiten; denn „das Mißverhältnis des innern Gemüts mit dem äußeren Leben, welches der reizbare Mensch fühlt, treibt ihn wohl zu besondern Grimassen, die die ruhigen Gesichter, über die der Schmerz so wenig Gewalt hat als die Lust, nicht begreifen können, sondern sich nur darüber ärgern." [1]) — So heißt es von Kreisler: „Kreisler hatte sich den seltsamen, aber unwiderstehlich hinreißenden Vortrag der italienischen Buffi zu eigen gemacht, das ging heute aber beinahe bis zur Uebertreibung, denn indem Kreislers Stimme nicht dieselbe schien, da sie dem höchsten dramatischen Ausdruck in tausend Nuancen sich fügte, so schnitt er dabei auch solche absonderliche Gesichter, die einen Kato zum Lachen gebracht hätten." [2]) Und an anderer Stelle: „In solch eigner Lage, wenn ich nämlich in den Kreis irgend eines Spuks gerate, pflege ich, wie ich wohl weiß, einige besondere Gesichter zu schneiden." [3])

Der Puppenspieler in den „Doppeltgängern" „schnitt die tollsten Gesichter." [4]) Auch Solfaterra im „Feind" wird drastische Mimik nachgesagt: „Je mehr er sich toll gebärdete, zu desto abenteuerlicheren Grimassen wußten ihn seine Führer zu zwingen." [5]) Bis zum äußersten gesteigert ist dieses Merkmal bei der Beschreibung des Rats Krespel in „Antonie" (oder „Rath Krespel"). Zu fürchterlichen Grimassen verzerrt sich sein Gesicht, wenn man an das rührt, was sein tiefstes, aller Welt verborgenes Geheimnis ist, wenn man wagt, ihm etwas von s e i n e r Antonie zu nehmen, sei es auch nur durch ein harmlos in der Unterhaltung hingeworfenes „u n s e r e Antonie": „Im Moment des Aufstehens von der Tafel fragte des Professors Nichte: ‚Was macht denn unsere Antonie, lieber Rat?'— Krespel schnitt ein Gesicht, als wenn jemand in eine bittere Pomeranze beißt und dabei aussehen will, als wenn er Süßes genossen; aber bald verzog sich dies Gesicht zur graulichen Maske, aus der recht bitterer, grimmiger, ja wie es mir schien, recht teuflischer Hohn herauslachte." [6])

d) Die Redeweise.

Wie sich in raschem Wandel die ruhigsten Gesichter zu den tollsten Grimassen verzerren, wie diese Grimassen selbst wieder

[1]) XIII, S. 288 f.
[2]) V, S. 171 f.
[3]) I, S. 103.
[4]) VIII, S. 187.
[5]) XI, S. 287.
[6]) I, S. 235.

dauernd wechseln, so äußert sich auch in der Redeweise grotesker Gestalten eine ungeahnte Beweglichkeit und Wandelbarkeit. Die Stimmen grotesker Menschen haben meist etwas Schrilles, unangenehm Lautes, sich Ueberschlagendes und stets sich Wandelndes. So wie sie nicht gehen, sondern rennen, hüpfen oder springen, so sprechen sie nicht, sondern schreien, stottern, quieken oder brüllen. Wenn der Major O'Malley im „Elementargeist" lacht, so hat dieses Lachen „etwas Grauenhaftes, daß die ältesten, im Gemüt handfestesten Bursche sich davor entsetzten." [1]) Dem abenteuerlichen Tonelli ging, wenn er sich satt gegessen und getrunken hatte, „der Mund wie eine Windmühle oder wie ein Feuerrad. In einem Atem schwatzte er von Naturphilosophie, seltenen Affen, Theater, Magnetiseurs, neu erfundenen Haubenstöcken, Poesie, Kompressions-Maschinen, Politik und tausend anderen Dingen, daß man wohl bald merkte, wie er ein sattsam gebildeter Mann sein und in literarisch-ästhetischen Tees hinlänglich geglänzt haben müsse."[2]) Auch pflegte er öfters „mit hoher kreischender Stimme ... Lieder zu singen, die eben nicht in der vornehmen Welt vorzukommen pflegen." [2]) Selbst der Hofmarschall des Fürsten im „Kater Murr" gerät manchmal in groteske Redeweise: " ‚Erzeigen Sie', sagte Meister Abraham, ‚mir die Güte, beste Exzellenz, und beobachten Sie sich selbst. Hat Ihnen der Himmel nicht ein schönes volltönendes Stimmorgan verliehen, und wenn Ihnen das Französische ankommt, da beginnen Sie plötzlich zu zischen, zu lispeln, zu schnarren, und dabei verzerren sich Dero angenehme Gesichtszüge ganz erschrecklich, und selbst der hübsche, feste, ernste Anstand, dessen dieselben sonst mächtig, wird verstört durch allerlei seltsame Konvulsionen.' " [3])

e) Die Beweglichkeit.

Diese schier unglaubliche Wandlungsfähigkeit und Beweglichkeit, die die Mimik und die Redeweise grotesker Gestalten kennzeichnen, stellen ein Moment dar, das ihr gesamtes Wirken beherrscht. Was immer sie tun, es geschieht in einem tollen Wirbel von Bewegungen. Dies verdeutlichten bereits Stellen, die in anderem Zusammenhang zitiert wurden. Es sei nur erinnert an den Geheimen Kanzlei-Sekretär Tusmann aus der „Brautwahl", besonders auch an seine nächtlichen Erlebnisse; an die verzweiflungsvollen Sprünge des von der Tücke des Objekts geplagten Ludwig im „Zusammenhang der Dinge"; an den polternden Solfaterra im „Feind"; endlich an die „unangenehme Beweglichkeit" des verkrüppelten Köhlerjungen aus „Des Vetters Eckfenster." Beispiele für

[1]) VI, S. 222.
[2]) XI, S. 409 f.
[3]) V, S. 76 f.

diese groteske Beweglichkeit bietet ferner „Die Königsbraut." [1])

Eine groteske Kampfszene liefern der Wirt zum goldenen Bock (= der Große) und der zum silbernen Lamm (= der Kleine) in den „Doppeltgängern". [7])

Eine ans Unheimliche grenzende Beweglichkeit wird Erasmus Spikher in den „Abenteuern der Sylvester-Nacht" zugeschrieben." [2])

Aus dem Nachlaß Hoffmanns stammen die „Neuesten Schicksale eines abenteuerlichen Mannes", der „niemand anders gewesen als der berühmte, zum Kaiser von Aromata avancierte Schneidergeselle Abraham Tonelli, dessen merkwürdige Lebensgeschichte vor mehreren Jahren in dem achten Bande der Straußfedern [3]) der Leserwelt mitgeteilt wurde". [4]) Auch dieses ehemalige Schneiderlein besitzt allen seinen Lebensschicksalen zum Trotz noch den unverminderten Grad von Lebhaftigkeit, der seinem Stande zugeschrieben wird. [5])

f) Das Disharmonische ihrer Wirkungsweise.

Trotz aller Beweglichkeit kann dieser Tonelli „beim Dreher nicht in den Takt kommen", unmusikalisch ist auch der Onkel, von dem Johannes Kreisler im „Kater Murr" erzählt: „Der Arme geriet auch bei der ganzen Familie in nicht geringe Verachtung, als man erfahren, daß er in aller Fröhlichkeit nach der Musik einer Sarabande ein Menuett à la Pompadour getanzt. Ich könnte euch überhaupt viel erzählen von den musikalischen Belustigungen meiner Familie, die oft einzig in ihrer Art sein mochten, aber es würde manches Groteske mit unterlaufen, worüber ihr lachen müßtet; und meine werten Verwandten eurem Gelächter preiszugeben, das verbietet der Respectus parentalis." [6])

Zweifellos zählt auch der mitgeteilte Vorfall zu dem Grotesken, von dem Kreisler hier spricht, oder vielmehr Hoffmann; denn es handelt sich in diesem Falle ebenso um eine biographisch bestimmbare Gestalt wie in dem Freund des Onkels, dessen groteskes Treiben Theodor-Hoffmann in den „Unterhaltungen der Serapions-Brüder" schildert. Ein groteskes Treiben freilich, das soweit wie möglich ins Idyllische gekehrt ist, unter Verzicht auf das allzu Laute, Lebhafte und Bewegliche: „Der Mann war in der Tat eine der sonderbarsten Personen, die mir jemals aufgestoßen sind. Kleinlich in allen Angelegenheiten des Lebens, mürrisch, verdrießlich, mit großem Hange zum Geiz, war er doch im höchsten Grade empfänglich für jeden Scherz, für jede Ironie. Um mich eines

[1]) VII, S. 267 ff.
[2]) VI, S. 18.
[3]) Hrsg. von L. Tieck.
[4]) XI, S. 413.
[5]) XI, S. 409 ff.
[6]) V, S. 117.
[7]) XIII, S. 180 ff.

französischen Ausdrucks zu bedienen — der Mann war durchaus amusable, ohne im mindesten amusant zu sein. Dabei trieb er hoch an Jahren eine Eitelkeit, die sich vorzüglich in seiner nach den Bedingnissen der letzten Mode sorgfältig gewählten Kleidung aussprach, beinahe bis zum Lächerlichen, und eben diese Lächerlichkeit traf ihn, wenn man sah, wie er im Schweiße seines Angesichts jedem Genuß nachjagte und mit komischer Gier soviel davon auf einmal einzuschnappen strebte, als nur möglich." [1]) So pflegte er zum Entsetzen seiner Umgebung im elegantesten Putz Gebirgswanderungen zu machen, oder er betrachtete „mit Wein, Makronen und Blumen Feuersbrünste ... wie schöne Gemälde." [2])

Bei dieser Gestalt beruht der groteske Eindruck auf der Sinnlosigkeit ihres Handelns, sinnlos im Vergleich zu den Umständen, die dieses Handeln bewirken. Ihre Ursache hat solche Sinnlosigkeit in einer Beschränktheit des Gemüts, die sich den Mitmenschen in einer derartigen, allem gesunden Menschenverstand widersprechenden Handlungsweise kundtut. [3])

Fassungslos steht daher auch der Maler Edmund Lehsen dem Entschluß des kunstunverständigen Kommissionsrats Voßwinkel gegenüber, den er malen soll und den er deshalb bittet, „sich im Geist in den heitersten, frohesten Moment seines Lebens zu versetzen, etwa wie ihm seine verstorbene Gattin zum erstenmal ihre Liebe versichert, oder wie ihm Albertine geboren. ..." [4]) „ ‚Halt', rief der Kommissionsrat, ‚halt, Herr Lehsen, vor ungefähr drei Monaten erhielt ich den Aviso aus Hamburg, daß ich in der dortigen Lotterie einen bedeutenden Gewinst gemacht! — Mit dem offenen Brief in der Hand lief ich zu meiner Tochter! — Einen froheren Augenblick habe ich in meinem Leben nicht gehabt; wählen wir also denselben.' " [4])

Dem Bedeutungslosen wird ein Wert beigemessen, der ihm nicht zukommt. In dem „Fragment aus dem Leben dreier Freunde" erweckt das herzergreifend leidensvolle Gebaren der schönen Pauline das Mitleid der in ihrer Nähe sitzenden Freunde, und Severin knüpft ein ganzes Trauerspiel an den Empfang des Billets, das den Grund zu Paulinens Klagen gegeben hatte. Alexander weist zwar die Hypothesen seines Freundes zurück: „Nein, nein! wir wollen der Holden alle Hoffnungen, alles Lebensglück lassen, und ich glaube, sie zweifelt selbst noch nicht daran, da sie mir jetzt sehr gefaßt zu sein scheint. Seht nur, wie sorglich sie die neuen weißen Handschuhe auf das weiße Tuch bettet, und mit wievieler Behaglichkeit sie den Kuchen in die Teetasse einstippt — ... seht, seht, wie sich das Mädchen vor Lachen schüttelt.' — ‚Ach', unter-

[1]) XIII, S. 424 f.
[2]) XIII, S. 430.
[3]) Beispiele dieser Art, in denen das Groteske auf inneren Widersprüchen, auf der Unstimmigkeit geistiger Maßverhältnisse beruht, sind bereits unter den „Motiven" (s. oben) aufgeführt.
[4]) VII, S. 195.

brach Severin den Beobachter, ‚ach, das ist ja eben das Entsetzliche, daß die Arme den tiefen zerstörenden Schmerz im Innern mit des Lebens gemeiner Außenseite verhüllen muß. Und dann — ist es, im Innern verstört, nicht leichter zu lachen, als gleichgültig zu scheinen?' " [1]) Aber Alexander hat recht: der tiefe Kummer war nur verursacht durch die Nachricht, daß ein erwarteter neuer Hut nicht zur rechten Zeit ankommen würde. Marzell erfährt diesen wahren Sachverhalt später von Pauline selbst, „Pauline lachte aufs neue, aber mir fröstelte es eiskalt durch Mark und Glieder, ein Glutstrom folgte, und es war, als riefe es im Innern: ‚Alberne, törichte, widrige Putznärrin!' " [2])

Eine Hinwendung zum Tragischen liegt dort vor, wo Hoffmann das Treiben verliebter Alter in grotesker Weise ins Licht rückt. Da ist Tusmann in der „Brautwahl", dem seine Heirat ein Examen ist, zu dem er sich „gehörig vorbereitet" und das er „wohl zu bestehen" glaubt.

Ebenso wenig wie Tusmann durch solche Reden ist auch Pasquale Capuzzi in „Signor Formica" durch Vernunftgründe von dem Vorhaben abzubringen, seine bildschöne junge Nichte ganz für sich zu haben. [3])

Von Groteske kann auch gesprochen werden, wenn ein alter Kriegsheld sich als „vecchio Pantalone" aufführt, wie der Doge Falieri in „Doge und Dogaresse", der sich einst stets durch Größe und Stärke hervorgetan hat. [4])

Ein weibliches Gegenstück zu diesen verliebten Alten enthält „Datura fastuosa", mit dem Unterschied allerdings, daß wohlwollende Tendenzen walten, wenn die würdige sechzigjährige Professorenwitwe den jungen Studenten heiratet, vor den Augen der Welt wenigstens seine Frau sein will, und ihn mit der ganzen Sorgfalt umgibt, die ihrem ersten Gatten zukam, die den jungen Eugenio aber nur lächerlich machen kann.—

„Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffene groteske Gestalten dem tiefer eindringenden Beschauer alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen." [5]) Diese Aeußerung Hoffmanns über Callot diene als Abschluß der Aufzählung von Hoffmanns grotesken Figuren; denn sie ist nicht nur eine Rechtfertigung callotscher Manier, sie bietet gleichzeitig den Schlüssel zu dem, was all das wirre, bunte, flutende Leben hoffmannscher Groteske eigentlich zu sagen hat, sie fordert tieferes

[1]) VIII, S. 131.
[2]) VIII, S. 150.
[3]) VIII, S. 264 f.
[4]) X, S. 138 ff.
[5]) VI, S. 4.

Eindringen, um die geheimen Andeutungen zu verstehen, „die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen".

2. Charakterschilderung.

So seien die Worte Hoffmanns Abschluß und Ueberleitung zugleich, Ueberleitung zu dem Versuch, die Charaktere herauszustellen, die in das irdische Geschehen nur in grotesker Weise einzugreifen vermögen. Es sind die Menschen, die mit dem Fluch der Narrheit behaftet scheinen, oft als „Sonderlinge", d. h. als „Narren mit Geist" (nach einer Definition von Friedrich Schlegel [1])) abgetan, die Narren in den Augen der großen Menge. Der Verständige aber erkennt ihren tragischen Ernst, erkennt ihr tiefes Leiden an der Welt und das Zerfallensein mit ihr. Sie alle teilen gleiches Schicksal mit jenem letzten Harlekin auf dem italienischen Theater in Paris, Carl Anton Bertinazzi, von dem Carl Friedrich Flögel berichtet: „Er heiterte alles um sich auf, und war doch im höchsten Grade hypochondrisch. Er ging einst zu einem Arzt, der ihn nicht kannte, klagte ihm seine Not und bat sich die Hilfe seiner Kunst aus. Dieser sagte zu ihm, ich weiß Ihnen keine bessere Kur vorzuschlagen, als daß Sie Carlino oft besuchen; dieser ist das beste Mittel wider alle Hypochondrie. Ach! seufzte er, ich bin selbst Carlino — — — ich mache andere lustig und bin melancholisch." [2])

Ein einschneidender Konflikt geht durch das Wesen dieser Menschen. Sie sind anders als sie scheinen, ihre Psyche ist nicht zu bestimmen nach ihren Taten; denn sie handeln nach höheren Gesetzen, nach Gesetzen einer Welt, der sie zwar angehören möchten, aber in die sie nicht gelangen können. Darum schweben sie in der Luft, sind nirgendwo zu Hause, und so erhält all ihr Tun jenes Doppelansehen, jenes Widerspruchsvolle, das zum Grotesken hinleitet.

Prototyp all dieser Charaktere ist der Kapellmeister Kreisler. Was Meister Abraham über ihn sagt, gilt für sie alle, diese Sensitiven, Wahnsinnigen und Mechaniker, wenn diese Dreiteilung gemacht werden darf, um nach äußeren Gesichtspunkten zu scheiden, was wesensmäßig gleicher Wurzel angehört:

„ ‚Was', rief er (Meister Abraham) mit erhöhter Stimme, ‚was habt ihr alle gegen diesen Johannes, was hat er euch Böses getan, daß ihr ihm keine Freistatt, kein Plätzchen gönnt auf dieser Erde? — wißt ihr's nicht? — Nun, so will ich es euch sagen. — Seht der Kreisler trägt nicht eure Farben, er versteht nicht eure Redensarten, der Stuhl, den ihr ihm hinstellt, damit er Platz nehme unter euch, ist ihm zu klein, zu enge; ihr könnt ihn gar nicht für euresgleichen achten, und das ärgert euch. Er will die Ewigkeit der Verträge, die ihr über die Gestaltung des Lebens geschlossen, nicht anerkennen, ja er meint, daß ein arger Wahn, von dem ihr befangen, euch

[1]) vgl. Rud. Haym, Die romantische Schule, S. 189.
[2]) Geschichte des Groteskekomischen, S. 44.

gar nicht das eigentliche Leben erschauen lasse, und daß die Feierlichkeit, mit der ihr über ein Reich zu herrschen glaubt, das euch unerforschlich, sich gar spaßhaft ausnehme, und das alles nennt ihr Verbitterung. Vor allen Dingen liebt er jenen Scherz, der sich aus der tiefern Anschauung des menschlichen Seins erzeugt, und der die schönste Gabe der Natur zu nennen, die sie aus der reinsten Quelle ihres Wesens schöpft. Aber ihr seid vornehme, ernste Leute und wollt nicht scherzen. — Der Geist der wahren Liebe wohnt in ihm, doch vermag diese ein Herz zu erwärmen, das auf ewig zu Tode erstarrt ist, ja in dem niemals der Funke war, den jener Geist zur Flamme aufhaucht? Ihr möget den Kreisler nicht, weil euch das Gefühl des Uebergewichts, das ihr ihm einzuräumen gezwungen, unbehaglich ist, weil ihr ihn, der Verkehr treibt mit höheren Dingen, als die gerade in euren engen Kreis passen, fürchtet." [1])

a) Die Mechaniker.

Meister Abraham selbst gehört zu der Gruppe der Mechaniker, die auf ihre Weise, d. h. durch die Dienstbarmachung mechanischer Kräfte sich die Gewalt über die „unheimlichen Mächte der Geisterwelt" aneignen wollen. Meister Abraham wie auch Pate Drosselmeier tut es auf eine Art, die nichts Lächerliches oder Grausiges an sich hat. Grausiges Abbild dieses Typus stellt Coppelius im „Sandmann" dar; in Leuwenhoek („Meister Floh") ist er ins Lächerliche getrieben. In allen Fällen nutzt Hoffmann das Interesse seiner Zeit für okkulte Phänomene, teils anerkennend, teils ablehnend und seine Gefahren ins Unendliche verzerrend. [2])

Für den Uneingeweihten sind diese Mechaniker Marktschreier, Zauberer, die mit Hilfe von unsichtbaren Mädchen, Automaten, Wetterharfen, danach streben, „immer mehr und mehr die menschlichen Organe zum Hervorbringen musikalischer Töne nachzuahmen oder durch mechanische Mittel zu ersetzen." [3]) Und dieses „Mechanisieren", dieses „Künstlichen" bedeutet den „erklärten Krieg gegen das geistige Prinzip". So Ludwig in der Erzählung „Die Automate." Er sieht nur die Außenseite der Bestrebungen des Professors X., des „Physikers und Mechanikers": „Aber welch ein Erstaunen, ja welch ein inneres Grausen durchdrang sie, als sie den Professor X. erblickten, der mitten im Garten unter einer hohen Esche stand. Statt des zurückschreckenden ironischen Lächelns, mit dem er die Freunde in seinem Hause empfing, ruhte ein tiefer melancholischer Ernst auf seinem Gesicht, und sein himmelwärts ge-

[1]) V, S. 292 f.
[2]) Historisches Vorbild für diese Mechaniker ist nach Schaukal der Hofrat Beireis, „einer der für das deutsche 18. Jahrhundert bezeichnenden genialen Sonderlinge" (Schaukal, E. T. A. Hoffmann, S. 123).
[3]) I, S. 187.

richteter Blick schien wie in seliger Verklärung das geahnete Jenseits zu schauen, was hinter den Wolken verborgen, und von dem die wunderbaren Klänge Kunde gaben, welche wie ein Hauch des Windes durch die Luft bebten." [1])

Sehnsucht nach einem „geahneten Jenseits" treibt diese Menschen zu ihren mechanischen Spielereien; aber es ist ihre Bestimmung, mißverstanden zu werden oder ganz unverstanden zu sein. Sich in Wehmut und Resignation in sein Schicksal zu ergeben wie Meister Abraham ist der friedvollste Ausgang, der keine Lösung ist; denn der Zwiespalt bleibt bestehen. Die „große Dornenhecke, die Grenze der Vernunft" [2]) kann niemand übersteigen, sie bietet für keinen Sterblichen einen Durchgang.

b) Die Wahnsinnigen.

Aber groß ist die Zahl derer, die sich zu Tode gehetzt haben im Ansturm gegen diese Grenze, es sind die Wahnsinnigen, nicht jene Kretins wie der Prinz Ignaz im „Kater Murr" — sie stehen außerhalb dieser Betrachtung — es handelt sich vielmehr um die, von denen es in den „Unterhaltungen der Serapions-Brüder" heißt:

„Dein Einsiedler, mein Cyprianus, war ein wahrhafter Dichter, er hatte das wirklich geschaut, was er verkündete, und deshalb ergriff seine Rede Herz und Gemüt. — Armer Serapion, worin bestand dein Wahnsinn anders, als daß irgend ein feindlicher Stern dir die Erkenntnis der Duplizität geraubt hatte, von der eigentlich allein unser irdisches Sein bedingt ist. Es gibt eine innere Welt und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit, in dem vollendetsten Glanze des regesten Lebens zu schauen, aber es ist unser irdisches Erbteil, daß eben die Außenwelt, in der wir eingeschachtelt, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt. Die inneren Erscheinungen gehen auf in dem Kreise, den die äußeren um uns bilden, und den der Geist nur zu überfliegen vermag in dunklen geheimnisvollen Ahnungen, die sich nie zum deutlichen Bilde gestalten. Aber du, o mein Einsiedler! statuiertest keine Außenwelt, du sahest den versteckten Hebel nicht, die auf dein Inneres einwirkende Kraft; und wenn du mit grauenhaftem Scharfsinn behauptetest, daß es nur der Geist sei, der sehe, höre, fühle, der Tat und Begebenheit fasse, und daß also auch sich wirklich das begeben, was er dafür anerkenne, so vergaßest du, daß die Außenwelt den in den Körper gebannten Geist zu jenen Funktionen der Wahrnehmung zwingt nach Willkür. Dein Leben, lieber Anachoret! war ein steter Traum, aus dem du in dem Jenseits gewiß nicht schmerzlich erwachtest." [3])

[1]) I, S. 192 f.
[2]) I, S. 96.
[3]) XIII, S. 295.

In der Besessenheit von einer fixen Idee, die Erlösung schafft von dem quälenden Bewußtsein der Nichtigkeit alles Irdischen, besteht solcher Wahnsinn. Vinzenz malt ihn seinen Serapionsbrüdern in komischen Farben. [1])

Auch Cyprianus weiß in der Schilderung seines Erlebnisses mit dem Einsiedler Serapion von ähnlichen Fällen des Wahnsinns zu berichten. [2])

Noch zweimal hat Hoffmann Wahnsinnige gestaltet, die sich mit historischen Persönlichkeiten der Vergangenheit identifizieren: [3]) in dem Ritter Gluck und in Berklinger („Der Artushof"), der sich für einen alten Maler Godofredus Berklinger hält, der vor mehr als hundert Jahren lebte.

c) Die Sensitiven.

Uebergroße Sensibilität ist die Vorbedingung solcher Charaktere, die im Wahnsinn enden. Es fehlt ihnen die metaphysische Fundierung, und so erweckt ihr Treiben den Eindruck gänzlicher Sinnlosigkeit. In die Reihe dieser sensitiven Menschen gehören vor allem der Rat Krespel und Johannes Kreisler.

In den „Unterhaltungen der Serapions-Brüder" heißt es von Krespel: „Ich denke eben an einen Mann, dessen toller Humor in der Tat bewirkte, daß die halbe Stadt, wo er lebte, ihn für wahnsinnig ausschrie, unerachtet kein Mensch weniger Anlage zum eigentlichen, entschiedenen Wahnsinn haben konnte, als eben er." [4]) Mit den typischen Merkmalen grotesker Figuren hat Hoffmann ihn versehen: widersinnig in seinem Aeußern, sein Gesicht zu den tollsten Grimassen verzerrend und seltsame Sprünge und Bewegungen vollführend. [5]) Grotesk ist vor allem Krespels Verhalten in der Stunde größten Leids. Sein Inneres ist von Schmerz zerrissen durch den Verlust seiner Antonie, aber der Umwelt bietet er ein Schauspiel, das grauenhaft wirkt in seiner Lächerlichkeit. [6])

Tatsächlich im Wahnsinn enden sollte dagegen der Kapellmeister Kreisler, Hoffmanns unsterblichste Schöpfung, der er am meisten von eigenem Blut und eigener Glut mitgegeben hat, die Inkarnation aller seiner Sehnsüchte und alles romantischen Wesens zugleich, deshalb weil Kreislers Wesen die Musik ist. Und Musik

[1]) XIII, S. 359 f.
[2]) X, S. 9 ff.
[3]) Die Idee, Längstverstorbene wieder auftreten zu lassen, verwertet Hoffmann auch sonst, z. B. in der „Brautwahl" und im „Meister Floh". Doch handelt es sich dann nicht um Wahnvorstellungen, sondern um Herübernahme einer Erscheinung der okkulten Sphäre, des „revenant".
[4]) XIII, S. 289.
[5]) I, S. 229 f.
[6]) I, S. 245 ff.

ist die Kunst, die als die romantischste aller Künste bezeichnet wird. Als den deutschen Musiker stellt Oswald Spengler Kreisler ebenbürtig neben Goethes Faust als deutschen Denker. [1]) Und wie die Gestalt des Faust Goethe, so folgt die Gestalt des Kapellmeisters Hoffmann durch sein ganzes Leben. Ihren ersten Niederschlag findet sie in der Bamberger Zeit (Sommer 1810) in „Kreislers musikalischen Leiden", und zu höchster Höhe gesteigert ist die Konzeption im „Kater Murr", dessen erster und zweiter Band 1819 und 1821 in Berlin entstanden. Ihn ergänzen die „Kreisleriana", die auch Aufschluß darüber geben, wie Hoffmann sich das Ende seines „alter ego" dachte: „Immer excentrischer, immer verwirrter wurde sein Idengang; so z. B. sprach er kurz vor seiner Flucht aus dem Orte, viel von der unglücklichen Liebe einer Nachtigall zu einer Purpurnelke, das Ganze sei aber (meinte er) nichts als ein Adagio, und dies nun wieder eigentlich ein einziger lang ausgehaltener Ton Juliens, auf dem Romeo in den höchsten Himmel voll Liebe und Seligkeit hinaufschwebe. Endlich gestand er mir, wie er seinen Tod beschlossen und sich im nächsten Walde mit einer übermäßigen Quinte erdolchen werde. So wurde oft sein höchster Schmerz auf eine schauerliche Weise skurril." [2])

In derart phantastischen Vorstellungen, in denen Ton und Farbe einbezogen sind in die Sphäre des Menschlichen, lebt er an der Schwelle des Wahnsinns.

In dieselbe Richtung weist die seelische Entwicklung Kreislers im „Kater Murr", wenngleich dieser, unvollendet, auch das Lebensschicksal Kreislers zu keinem Abschluß bringt. Kreislers Entwicklung ist keine Fortentwicklung im Sinne einer Läuterung, einer Erlösung, er beharrt in tragischer Zwiespältigkeit, wie er sie der Rätin Benzon schildert:

„Sie fanden mich damals hin und her schwankend, unfähig, einen Entschluß zu fassen, zerrissen im innersten Gemüt. Sie nahmen mich auf mit freundlicher Gesinnung, und indem Sie, mir den klaren, wolkenlosen Himmel einer ruhigen, in sich abgeschlossenen Weiblichkeit auftuend, mich zu trösten gedachten, tadelten und verziehen Sie zugleich die tolle Ausgelassenheit meines Treibens, welches Sie einer durch den Drang der Umstände herbeigeführten trostlosen Verzweiflung zuschrieben. ... Nicht die bedrohlichen Ereignisse, die meine Stellung im Leben vernichten konnten, waren

[1]) „Untergang des Abendlandes" I, S. 383: „es gab ... im Deutschland des 18. Jahrhunderts eine wirkliche Kultur der Musik, die das ganze Leben durchdrang und erfüllte, deren Typus Hoffmanns Kapellmeister Kreisler wurde — der ebenbürtig neben Goethes Faust, dem deutschen Denker, als die tiefste poetische Konzeption des deutschen Musikers steht — und von der uns kaum die Erinnerung mehr geblieben ist."

[2]) I, S. 95 f. S. 94.

es, die so feindlich auf mich wirkten ... Nein! — Als ich mich frei fühlte, da erfaßte mich jene unbeschreibliche Unruhe, die seit meinen frühen Jugendjahren so oft mich mit mir selbst entzweit hat. Nicht die Sehnsucht ist es, die, wie jener tiefe Dichter so herrlich sagt, aus dem höheren Leben entsprungen, ewig währt, weil sie ewig nicht erfüllt wird, weder getäuscht noch hintergangen, sondern nur nicht erfüllt, damit sie nicht sterbe; nein — ein wüstes wahnsinniges Verlangen bricht oft hervor nach einem Etwas, das ich in rastlosem Treiben außer mir selbst suche, da es doch in meinem eigenen Innern verborgen, ein dunkles Geheimnis, ein wirrer rätselhafter Traum von einem Paradies der höchsten Befriedigung, das selbst der Traum nicht zu nennen, nur zu ahnen vermag, und diese Ahnung ängstigt mich mit den Qualen des Tantalus. Dies Gefühl bemeisterte sich schon, als ich noch ein Kind, meiner oft so plötzlich, daß ich mitten aus dem frohsten Spiel mit meinen Kameraden davonlief in den Wald, auf den Berg, dort mich niederwarf auf die Erde und trostlos weinte und schluchzte, unerachtet ich eben der Tollste, Ausgelassenste von allen gewesen. Später lernte ich mich selbst mehr bekämpfen, aber nicht auszusprechen vermag ich die Marter meines Zustandes, wenn in der heitersten Umgebung gemütlicher, wohlwollender Freunde, bei irgend einem Kunstgenuß, ja selbst in den Momenten, wenn meine Eitelkeit in Anspruch genommen wurde, auf diese, jene Weise, ja, wenn mir dann plötzlich alles elend, nichtig, farblos, tot erschien und ich mich versetzt fühlte in eine trostlose Einöde. Nur einen Engel des Lichtes gibt es, der Macht hat über den bösen Dämon. Es ist der Geist der Tonkunst, der oft aus mir selbst sich siegreich erhebt und vor dessen mächtiger Stimme alle Schmerzen irdischer Bedrängnis verstummen." [1])

Der Glaube an Dämonen, an das Teuflische ist das Entscheidende in Kreislers Weltanschauung; denn es ist der Ausdruck eines dualistischen Lebensprinzips, eines Dualismus, der nichts Versöhnliches hat, dessen Pole, das böse und das gute Prinzip, sich in ewiger Feindschaft bekämpfen, und wer diesen Dualismus anerkennt — wie Kreisler — kann sich nur als Spielball dünken, der machtlos hin- und hergeworfen wird, selbst nicht wählen könnend, wo er bleiben will. Es wird über ihn verfügt, ohne daß er selbst sein Schicksal entscheiden kann, und darum hat Meister Abraham unrecht, wenn er Kreisler vorwirft: „Immer hat es das Schicksal mit Euch gut gemeint, aber daß Ihr nun einmal nicht im gewöhnlichen Trott bleiben könnt, daß Ihr rechts, links hinausspringt, daran ist niemand schuld als Ihr selbst." [2])

Darum auch kann der Zustand des „seligen Wohlbehagens"

[1]) V, S. 86 f. Vgl. auch I, S. 106; V, S. 91 f.
[2]) V, S. 125.

nicht von Dauer sein, in den Kreisler durch den Frieden der Benediktinerabtei versetzt wird. [1]) Hin und her muß er schwanken zwischen Momenten der Selbstsicherheit und Ruhe, in denen auch der Glaube an seine innere schöpferische Kraft lebendig in ihm hervortritt, und Augenblicken furchtbarster Verzweiflung und Trostlosigkeit, die er hinter einer „skurrilen Larve" verbirgt. [2]) Wie ein Wahnsinniger gebärdete er sich in seiner Skurrilität. [3]) Solchen Zustand schildert Julia, wie er „die Allee hinabsprang auf seltsame, ich möchte sagen, närrische Weise, indem er von beiden Seiten allerlei Entrechats und andere Tänzerpas ausführte, mit den Armen in den Lüften herumfocht und, wie ich zu vernehmen glaubte, laut dazu sang." [4])Julia aber ist es auch, die durch ihren Gesang ihn vor letzter Verzweiflung zu bewahren vermag. [5])

Uebergroße, ins Krankhafte gesteigerte Empfindsamkeit und Melancholie stempeln so Kreisler zu einem jener sensitiven Menschen, die vor und nach Hoffmann gern zum Gegenstand des Grotesken gemacht wurden. Kreisler selbst vergleicht sich gelegentlich mit Hamlet. [6])

Erläuternd und ergänzend wirkt hier eine Stelle aus den „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors": „Das Gefühl des Mißverhältnisses, in dem der innere Geist mit allem äußeren irdischen Treiben um ihn her steht, erzeugt den krankhaften Ueberreiz, der ausbricht in bittre höhnende Ironie. Solche Charaktere sind der Narr im ‚Lear', ... Jacques in ‚Wie es euch gefällt', aber auf der höchsten Spitze derselben steht wohl der unvergleichliche Hamlet. ‚Es ist ein Gemüt, zu schwach, das zu tragen, was das Schicksal ihm aufgelastet', heißt es irgendwo, und ich setze hinzu, daß vorzüglich das tiefe Gefühl jenes Mißverhältnisses, welches keine Tat ausgleicht, sondern das nur mit dem eigenen irdischen Untergang endet, den Hamlet schwankend und unentschlossen erscheinen läßt." [7])

An Jacques wird Julia durch Kreislers Auftreten erinnert: [8]) „Julia erzählte ruhig und besonnen, wie sich alles begeben, und schloß damit,daß sie den Fremden durchaus nicht für wahnsinnig, sondern nur für einen ironischen Schalk, wirklich für eine Art Monsieur Jacques halte, der zur Komödie im Ardennerwald passe." [9])

---

[1]) V, S. 319.
[2]) V, S. 67.
[3]) V, S. 163.
[4]) V, S. 241.
[5]) V, S. 171.
[6]) V, S. 359 f. Vgl. auch S. 161 f.
[7]) XIII, S. 196.
[8]) V, S. 69 f.
[9]) In einer Linie mit Shakespeares Jacques als grotesker Gestaltung des sensitiven Menschen stehen z. B. noch Leonce in Georg Büchners „Leonce und Lena", Leo in Herbert Eulenbergs Schauspiel „Der natürliche Vater."

Wie diese Menschen sich gegen das Schicksal, das sie treibt, verhalten, ist verschieden. Der eine resigniert, der andere hört nicht auf zu kämpfen und Widerstand zu leisten. Im einen Fall — Jacques — ist Sentimentalität, im andern — Kreisler — dämonische Leidenschaft Grundzug des Wesens. Beide hindert metaphysische Entwurzelung an harmonischer Gestaltung ihres Daseins; beide aber sind ob ihrer Zwiespältigkeit auch in gleicher Weise geeignet, Gegenstand grotesker Kunst zu sein.

III. Äußere Stilmittel.

Heinrich Schneegans stellt sich in seiner „Geschichte der grotesken Satire" die Aufgabe, das Groteske als besondere Stilart nachzuweisen, und er kommt zu dem Ergebnis, daß dem Stil Rabelais' das Prädikat eines grotesken zukommt. Was er diesem jedoch an Wesensmerkmalen zuschreibt, sind allgemein übliche Formen barocken Stils. Von „groteskem Stil" an und für sich, dessen Eigenschaften vor allen Dingen auch auf Groteske anderer Zeiten zuträfen, kann nicht gesprochen werden. Die Stilmittel moderner Groteske z. B. sind alle dem genau entgegengesetzt; sie erstrebt äußerste Kürze und Treffsicherheit in Darstellungsweise wie Ausdruck. Einen grotesken Stil als solchen gibt es daher nicht; er ist stets — ob er nun barockhaft breit und verschlungen oder naturalistisch knapp und prägnant ist — abhängig von der künstlerischen Ausdrucksweise seiner Zeit. Wohl aber kann man sagen, daß jede Epoche der Dichtkunst über Mittel verfügt, um auch stilistisch groteske Wirkung zu verstärken.

Freilich sind die Werke E. T. A. Hoffmanns wenig geeignet, solche Stilmittel zu verdeutlichen. Denn Hoffmanns Kunst ist keine sprachlich stark stilisierende Kunst, ihr Hauptwert liegt vielmehr im Motiv, seiner Wahl, seiner Verknüpfung und seiner Deutung. — Der Wortvorrat Hoffmanns ist sehr begrenzt, seine Wandlungfähigkeit gering und seine Wendungen sind stereotyp.

1. Stilmittel, die der Verstärkung des grotesken Eindrucks dienen.

a) Wortgrotesken. [1])

Immerhin sind auch bei Hoffmann einige von diesen Stilmitteln nachweisbar, vor allem jene sprachlichen Eulenspiegeleien, wie sie Wortspiele, Wortverdrehungen und Wortdeutungen darstellen. „Ein Wortspiel ist ein glühendes Lockeneisen in der Hand der Narrheit, womit sie Gedanken krümmt", heißt es in den „Elixieren des Teufels" [2]), und als Beispiel findet sich dort: „Die Vasallen erheben sich von den Plätzen, wo sie die Vernunft einsperrte, und wollen nicht mehr stehen, sitzen und liegen, wie der pedantische Hofmeister es will; der sieht die Nummern durch und spricht: ‚Seht, die Narrheit hat mir meine besten Eleven entrückt — fortgerückt — verrückt — ja sie sind verrückt worden!' "

Der Irländer Ewson in den „Elixieren" nutzt den variablen Klang des Namens seines Freundes, des Engländers Green, zu grim-

[1]) In seinem Aufsatz „Ironische Umkehr des Wortsinns" (Böttcherstraße I, Hft. 10, S. 9 ff) scheidet Oskar Walzel zwischen Wortwitzepigramm und Wortgroteske. Beide haben als Urgrund das Bedürfnis des Dichters, die Welt zu mythologisieren. So gelangen sie zu einer Bildsprache. Diese „will sagen, was von Begriffsprache nicht ausgedrückt werden kann". Doch schon früh setzt der Kampf gegen die Metapher ein, indem man sie zum Gegenstand der Satire macht. Gegen die Bildhaftigkeit der Handwerkersprache des Mittelalters „richtet sich eine der ältesten Satiren, ... das Volksbuch von Till Eulenspiegel". „Ein Bild, dessen Bildhaftigkeit vom Sprecher kaum noch empfunden wird, nimmt einer in nicht bildhaftem Sinn. Das wirkt unwiderstehlich komisch." Am Ende des 19. Jahrhunderts nimmt Chr. Morgenstern diesen Brauch auf. „Dennoch verneint und zerstört Morgenstern nicht so unbedingt wie Eulenspiegel. Er bejaht vielmehr, indem er zwar eine Metapher zerstört, aus dem eigentlichen Wortsinn indes eine ganze Geschichte ableitet." Die bejahende Kraft des Wortspiels „bezeugt schon der vielleicht maßloseste Schöpfer von Wortspielen Fischart." Aus der Gegenüberstellung von Wortspielen Morgensterns und Brentanos ergibt sich, daß beide, etwa im Gegensatz zu Lessing, der sich darauf beschränkt, ein Wort herauszugreifen und an ihm herumzudeuteln, es lieben, neue Wortmythen zu erschaffen. Aber während Brentano dabei naiv-volksmäßig dichtet, geht Morgenstern erkenntniskritisch vor. Bleiben die Wortmythen Brentanos beim Wortwitzepigramm stehen, so gehen Morgensterns Gebilde durch das in ihnen liegende Gespenstische und Schauerliche weiter bis zur Wortgroteske: „Sie bergen allen Schauer, den eine unwirkliche Welt in sich trägt. Dies Unwirkliche geht hinaus über das Wunderbare von Brentanos Wortmythen. In seinem Spiel mit Leben und Tod überholt Morgensterns Groteskschöpfung die bängliche, zuweilen aber auch ganz anheimelnde Märchenstimmung, die aus der Vermenschlichung von Worten in Brentanos Hand sich ergibt."

[2]) IV, S. 298.

miger Scheltrede [1]): „Unwürdiger Green! grün soll's dir werden vor den Augen, ja greinen sollst du gramerfüllt, wenn du nicht abläßt von schmachvoller Tat!" [2]) — Aus dem „Kater Murr" sind folgende Wortspiele entnommen:

„So bemitleidet die Stadt den armen fürstlichen Wagenmeister, spricht jedoch, von dem sublimen Pathos des fürstlichen Kollegiums ergriffen: strenge aber gerecht! — Der Mann hat nämlich erhaltener Instruktion gemäß einen Halbwagen, der unbrauchbar geworden, verkauft, das Finanzkollegium ihm aber bei Strafe augenblicklicher Kassation aufgegeben, binnen drei Tagen nachzuweisen, wo er die andere Hälfte gelassen, die vielleicht noch brauchbar gewesen." [3])

„Bin ich denn nicht, erwiderte Kreisler, ein gesetzter Kapellmeister — ich meine das nicht im philosophischen Sinn, daß ich mein Ich gesetzt als Kapellmeister, sondern beziehe das bloss auf die geistige Fähigkeit, in honetter Gesellschaft ruhig zu bleiben, wenn mich ein Floh sticht." [4])

„. . . da ich genug zu tun hatte, durch einen tüchtigen Seitensatz (ich nehme das Wort Satz hier weder in philosophischem noch in musikalischem, sondern lediglich in gymnastischem Sinn) der Mündung einer Pistole auszuweichen, die jemand etwa drei Schritte davon auf mich hielt." [5])

In den „Abenteuern der Sylvester-Nacht" dient das Wort „Haken" als Spielball der Narrheit: „ ‚Das hat auch seinen Haken', sagte der Große. ‚Ach Gott', fiel ich ein, ‚wieviel Haken hat der Teufel überall für uns eingeschlagen, in Zimmerwänden, Lauben, Rosenhecken, woran vorbeistreifend wir etwas von unserem teuern Selbst hängen lassen. Es scheint, Verehrte! als ob uns allen auf diese Weise schon etwas abhanden gekommen, wiewohl mir diese Nacht vorzüglich Hut und Mantel fehlte. Beides hängt an einem Haken in des Justizrats Vorzimmer, wie Sie wissen.' " [6])

Voll von Wortspielen ist Hoffmanns romantisch-dramatischer Versuch, die „Prinzessin Blandina". [7])

Aus den „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors" sei folgendes Beispiel angeführt:

„Der Graue: . . . (betr. s. Bassisten): Denn überall will er sich als der Vielseitigste bewähren. ‚Laßt mich den Löwen auch spie-

[1]) Es nimmt wunder, daß Hoffmann sonst von diesem so naheliegenden Stilmittel, dem Brentano z. B. eindrückliche Wirkung abzugewinnen verstand, kaum Gebrauch gemacht hat, zum mindesten ist dieses Spiel mit Eigennamen nirgendwo so weit getrieben wie hier. Wo er sonst Beziehungen herstellt zwischen Wahl und Zusammensetzung von Eigennamen und ihren Trägern, bleibt er bei humoristischer Behandlung stehen.

[2]) IV, S. 191.

[3]) V, S. 45.

[4]) V, S. 257.

[5]) V, S. 309.

[6]) VI, S. 19 f.

[7]) VII, S. 326 ff.

len. Ich will brüllen, daß es einem Menschen im Leibe wohl tun soll, mich zu hören. Ich will brüllen, daß der Herzog sagen soll: Noch mal brüllen. — Ich will meine Stimme forcieren, ich will euch so sanft brüllen wie ein saugendes Täubchen, ich will euch brüllen, als wär's 'ne Nachtigall!' —

Der Graue: O Zettel! — Zettel! — mein Ehrenzettel! —

Der Graue: Heiliger Shakespeare! Kanntest du denn meinen Bassisten, als du den herrlichen Zettel schufst, der ein Denkzettel ist für alle tolle Faselei arroganter Komödianten! " [1])

Ein Allzuwörtlichnehmen, wie es in der „Prinzessin Blandina" beliebt war, findet sich auch an anderen Stellen. Aus den „Nachrichten von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza":

„ ... ‚Mein Herr', fing ich an, ‚Sie befanden sich soeben etwas übel; Sie waren sozusagen auf den Hund gekommen, unerachtet Sie selbst einer scheinen zu wollen belieben." [2]) Aus den „Irrungen": „ ... und fuhr nach der ottomanischen Pforte. Die wurde aber, als ich ankam, gerade zugeworfen, und da ich mit der rechten Hand hingreifen wollte in die Türkei, quetschte mir die Pforte zwei Finger weg ..." [3])

Eine Abart der Wortspiele stellen die Wortverdrehungen dar, wie sie Paul Talkebarth, dem tölpelhaften Burschen Alberts, im „Elementargeist" in den Mund gelegt werden, etwa

Zermonnöre! — sur mon honneur
Schartinpland — jardin des plantes
Spirus familus — spiritus familiaris
Zackernamthö — sacre nom de Dieu
Argen Trumph — Arc de triomphe
Pisang! — de Lavendel pur di Schewals — paysan, de l'avoine pour les chevaux!
A fu zerpire Madame — à vous servir Madame." [4])

Von einem Barbarismus milderer Art ist in den „Unterhaltungen der Serapions-Brüder" die Rede: „Als er nun auf das Rad kam, das den Mantel Sarastros gefaßt und diesen zur majestätischen Stellung genötigt, sprach er: le rat statt le roue. [5]) Das Gesicht der Französin verfinsterte sich, die Augenbrauen zogen sich zusammen, und in ihren Blicken las man das Entsetzen, das ihr die Erzählung verursachte. ... Als wir beim Schluß alle noch stärker über das seltsame Mißverständnis, das zu heben sich jeder wohl hütete, lachten, lispelte die Französin: ‚Ah! — les barbares!' — Für Barbaren mußte die Gute uns wohl halten, wenn wir es so überaus belachenswert fanden, daß ein abscheulich ratzenhaftes Untier den armen Jüngling, in dem verhängnisvollsten Augenblick des beginnenden Theaterlebens seinen Mantel erfassend, halb zu Tode geängstigt." [6])

[1]) XIII, S. 148.
[2]) XIII, S. 4.
[3]) XI, S. 224.
[4]) VI, S. 202—211.
[5]) Bezeichnend ist die Wirkung, die diese Verwechslung nach sich zieht.
[6]) XIII, S. 440.

Schließlich gehören auch die Erscheinungen hierher, die zusammenfassend als Wortdeutungen bezeichnet sind, Stellen der Art wie die tiefsinnige Herleitung seines Namens, die Kreisler der Rätin Benzon gibt:

„Es ist ganz unmöglich, Vortreffliche, daß Sie meines Namens Abstammung in dem Wort Kraus finden und mich nach der Analogie des Wortes Haarkräusler für einen Tonkräusler oder gar für einen Kräusler überhaupt halten können, da ich mich alsdann eben Kräusler schreiben müßte. Sie können nicht wegkommen von dem Worte Kreis, und der Himmel gebe, daß Sie dann gleich an die wunderbaren Kreise denken mögen, in denen sich unser ganzes Sein bewegt und aus denen wir nicht herauskommen können, wir mögen es anstellen wie wir wollen. In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler, und wohl mag es sein, daß er oft, ermüdet von den Sprüngen des St. Veitstanzes, zu dem er gezwungen, rechtend mit der dunklen unerforschlichen Macht, die jene Kreise umschrieb, sich mehr, als es einem Magen, der ohne dies nur schwächlicher Konstitution, zusagt, hinaussehnt ins Freie." [1])

Ein Zwiefaches liegt diesen Wortdeutungen zugrunde: eine ursprüngliche Metapher wird aufgelöst, zerstört, dann aber wird das Wort oder die Wortgruppe mit neuem metaphorischen Gehalt gefüllt.

Der Ausdruck „mit jemandes Herzen spielen" findet im Steinernen Herzen" eine grausige Deutung. [2])

Mehr ins Humoristische gewendet sind die übrigen Deutungen. Sie sind durch ihre Komik gedämpft und deshalb nur als bis zur Grenze des Grotesken reichende Beispiele anzusehen, so aus dem „Kater Murr" die Deutungen für Katzenjammer oder Kater [3]) oder Katzbalgerei. [4])

An einen Brauch Clemens Brentanos, zu seinen grotesken Wortdeutungen ganze Geschichten zu erfinden, [5]) erinnert ein Beispiel aus „Nußknacker und Mausekönig": „Ein Milchbart in Schuhen nach dem andern biß sich an der Nuß Krakatuk Zähne und Kinnbacken wund, ohne der Prinzessin im mindesten zu helfen, und wenn er dann von den dazu bestellten Zahnärzten halb ohnmächtig weggetragen wurde, seufzte er: Das war eine harte Nuß! — ... Das ist, ihr Kinder, das Märchen von der harten Nuß, und ihr wißt nun, warum die Leute so oft sagen: Das war eine harte Nuß!" [6])

[1]) V, S. 81.
[2]) X, S. 27.
[3]) V, S. 331.
[4]) V, S. 336.
[5]) An den Namen eines Felsens am Rhein knüpft er die Geschichte einer Lore Lay, oder er schafft in seinen „Rheinmärchen" aus dem Beinamen des jüdischen Versöhnungstages einen Mythos vom „Langen Tag". In ähnlicher Weise erfand Morgenstern einen neuen Heiligen, St. Expeditus.
[6]) VII, S. 49 u. 52. Vgl. auch VII, S. 364; VII, S. 365; XI, S. 362; XI, S. 201; XIV, S. 223; XIII, S. 329.

Aus den „Kreisleriana“: „Da sagte jemand: Der Minister —r— habe den Vorstellungen des —s— Hofes kein Gehör gegeben. Nun weiß ich, daß jener Minister wirklich auf einem Ohr garnicht hört, und in dem Augenblick stand ein Bild in grotesken Zügen mir vor Augen, welches mich den ganzen Abend nicht wieder verließ. — Ich sah nämlich jenen Minister in der Mitte des Zimmers steif dastehen — der — sche Unterhändler befindet sich unglücklicherweise auf der tauben Seite, der andere an der hörenden! — Nun wenden beide alle nur ersinnlichen Mittel, Ränke und Schwänke an, einer, daß die Exzellenz sich umdrehe, der andere, daß die Exzellenz stehen bleibe, denn nur davon hängt der Erfolg der Sache ab; aber die Exzellenz bleibt wie eine teutsche Eiche festeingewurzelt auf ihrer Stelle, und das Glück ist dem günstig, der die hörende Seite traf.“ [1] [2]

b) Kapitelüberschriften.

Hoffmann liebt es, bereits in den Kapitelüberschriften den grotesken Inhalt in entsprechend paradoxer Form anzudeuten. [3] Diese Technik ist in der „Prinzessin Brambilla“ durchgeführt, wo man die Ueberschriften geradezu als verkleinertes Spiegelbild dieses callotschen Capriccios bezeichnen kann, da sie ganz in dem tollen widerspruchsvollen Ton der Kapitel gehalten sind. Als Beispiele seien angeführt:

Erstes Kapitel: Zauberische Wirkungen eines reichen Kleides auf eine junge Putzmacherin — Definition des Schauspielers, der Liebhaber darstellt—Von der Smorfia italienischer Mädchen—Wie ein kleiner ehrwürdiger Mann in einer Tulpe sitzend den Wissenschaften obliegt und anständige Damen zwischen Maultier = Ohren Filet machen — Der Marktschreier Celionati und der Zahn des assyrischen Prinzen — Himmelblau und Rosa — Pantalon und die Weinflasche mit wunderbarem Inhalt. [4]

[1] I, S. 36 f.

[2] Dieses die Worte wörtlich Nehmen, sie in ihrem unmetaphorischen Sinn zu verwenden, ist ein Brauch, den auch Christian Morgenstern gern übt. Im einzelnen ist dieses Thema behandelt von Leo Spitzer in „Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns“. Ausführliches hierzu, namentlich zu Brentano, findet sich auch in Ludger Vieths Dissertation „Bemerkungen zur Wortgroteske“, auf die jedoch nicht eingegangen werden konnte, da sie erst während der Drucklegung dieser Arbeit erschien. Leo Spitzer ist darin überholt.

[3] Kapitelüberschriften, die regelrechte kurz zusammengefaßte Inhaltsangaben sind, wurden schon vor und im Barock verwendet. So finden sie sich in ausgeprägter Form in den Volksbüchern, in Grimmelshausens „Simplizissimus“ oder in der „Asiatischen Banise“ des Herrn Heinrich Anshelm von Ziegler und Klipphausen.— Später bediente sich nur noch der komische Roman dieses Brauches, die komischsten Elemente des Kapitels auf diese Weise deutlich heraushebend. Auch in Fritz Reuters Romanen sind diese ausführlichen Kapitelüberschriften anzutreffen, die eine Lust am Zusammenzwängen des nicht Zusammenpassenden verraten.

[4] III, S. 265.

Viertes Kapitel: Von der nützlichen Erfindung des Schlafs und des Traumes, und was Sancho Pansa darüber denkt — Wie ein Würtembergischer Beamter die Treppe hinabfiel und Giglio sein Ich nicht durchschauen konnte — Rhetorische Ofenschirme, doppelter Galimathias und der weiße Mohr — Wie der alte Fürst Bastionelli di Pistoja Apfelsinenkerne in dem Corso aussäete und die Masken in Schutz nahm. Der beau jour häßlicher Mädchen — Nachrichten von der berühmten Schwarzkünstlerin Circe, welche Bandschleifen nestelt, so wie von dem artigen Schlangenkraut, das im blühenden Arkadien wächst — Wie sich Giglio aus purer Verzweiflung erdolchte, hierauf an den Tisch setzte, ohne Zwang zugriff, dann aber der Prinzessin eine gute Nacht wünschte. [1])

Siebentes Kapitel: Wie einem jungen artigen Menschen auf dem Café greco abscheuliche Dinge zugemutet wurden, ein Impressario Reue empfand und ein Schauspielermodell an Trauerspielen des Abbate Chiari starb — Chronischer Dualismus und der Doppelprinz, der in die Quere dachte — Wie jemand eines Augenübels halber verkehrt sah, sein Land verlor und nicht spazieren ging — Zank, Streit und Trennung. [2])

Nicht in demselben Maße ist in den anderen Märchen die groteske Wirkung der Ueberschriften erzielt. Auffallend ist aber, daß oft gerade ihr Schluß irgend einen besonders starken Kontrast enthält:

„Der Goldne Topf": [3]) Erste Vigilie. ... Des Konrektors Paulmann Sanitätsknaster und die goldgrünen Schlangen.— Achte Vigilie. ... Wie die schwarze Feder eine Runkelrübe liebkosete und der Registrator Heerbrand sich sehr betrank.

„Klein-Zaches": [4]) Erstes Kapitel. ... Wie Fürst Paphmutius in seinem Lande die Aufklärung einführte und die Fee Rosabelverde in ein Fräuleinstift kam. — Sechstes Kapitel. ... Wie das Fräulein von Rosenschön sich mit Kaffee begoß und Prosper Alpanus ihr seine Freundschaft versicherte. — Achtes Kapitel. ... Wie Mosch Terpin auf einem Sommervogel ausreiten und Kaiser werden wollte, dann aber zu Bette ging. — Neuntes Kapitel. ... Wie Fürst Barsanuph sich betrübte, Zwiebeln aß, und wie Zinnobers Verlust unersetzlich blieb.— Letztes Kapitel. ... Wie ein Goldkäfer dem Doktor Prosper Alpanus etwas ins Ohr summte, dieser Abschied nahm und Balthasar eine glückliche Ehe führte.

„Meister Floh": Viertes Abenteuer: ... Wie Dörtje Elverdink

---

[1]) III, S. 337.
[2]) III, S. 404.
[3]) III, S. 3 u. S. 73.
[4]) III, S. 121 ff.

beinahe die Wahrheit spricht und die Distel Zeherit mit der Prinzessin Gamaheh von dannen rennt. [1])

Aehnliches enthalten auch die Ueberschriften der „Brautwahl": Zweites Kapitel. Worin erzählt wird, wie eines Zigarros halber, der nicht brennen wollte, sich ein Liebesverständnis erschloß, nachdem die Verliebten schon früher mit den Köpfen aneinandergerannt. [2])

2. Kompositionstechnik unter Verwendung grotesker Elemente.

a) Groteske Einlagen.

In diesem Zusammenhang sei auch einer aufbautechnischen Eigenheit Hoffmanns gedacht, die nicht zur Verstärkung eines schon vorhandenen grotesken Eindrucks dient, die im Gegenteil darauf beruht, durch ein groteskes Element den Gang einer gänzlich anders gearteten Handlung zu sprengen, die Spannung auf den Fortgang der Ereignisse aufzuhalten, vor allem aber die Einheit der Stimmung, besonders wenn sie auf dem Punkt ist, ins Lyrisch-Weiche umzuschlagen, zu zerstören. Erkünstelter Stoizismus macht sich hier bemerkbar, [3]) innere Weichheit panzert sich so gegen die Welt, hinter der Maske der Ironie sucht man sein wahres Gesicht zu verbergen.

Hoffmanns eigentlichstes Lebenswerk, die Kreisler-Biographie, ist so auseinandergerissen, als „zufällige Makulaturblätter" in der philiströsen, lächerlich wichtigtuerischen Lebensgeschichte Kater Murrs verstreut. In zynischem Pessimismus ist tiefste Innerlichkeit untergeordnet dumpfster Tierhaftigkeit. Derselbe Zwiespalt wiederholt sich in den Kreislerpartien selbst, indem Kreisler und Meister Abraham vornehmlich, in ihrem Ringen um ein höheres Dasein, bei ihrer Umgebung nur auf Verständnislosigkeit stoßen.

Wie weit diese Technik gehen kann, zeigt eine Stelle, die den Meister Abraham in seligen Erinnerungen verloren, ganz seinem Gefühl hingegeben, schildert: „Stärker anschwellend und wieder verhallend lockten die süßen Töne den Schlaf herbei, der den Alten einhüllte in seinen schwarzen Fittich. Aber in dem Dunkel ging strahlend wie ein schöner Stern der Traum vergangenen Glücks auf, und Chiara lag wieder an des Meisters Brust, und beide waren

[1]) III, S. 525.
[2]) VII, S. 161.
[3]) Die Uebersteigerung dieses Hin und Her zwischen stoischer Grausamkeit und gefühlvollster Weichheit macht das Wesen des Grotesken in den Dramen Grabbes aus.

wieder jung und selig, und kein finsterer Geist vermochte den Himmel ihrer Liebe zu trüben.—

— Hier hat, wie der Herausgeber es dem geneigten Leser bemerklich machen muß, der Kater wieder ein paar Makulaturblätter ganz weggerissen, wodurch in dieser Geschichte voller Lücken wiederum eine Lücke entstanden. Nach der Seitenzahl fehlen aber nur acht Kolumnen, die eben nicht besonders Wichtiges enthalten zu haben scheinen, da das Folgende sich im Ganzen noch so ziemlich an das Vorhergegangene reiht. Also weiter heißt es:

— — — nicht erwarten durfte. Fürst Irenäus war überhaupt ein abgesagter Feind von allen ungewöhnlichen Vorfällen, vorzüglich wenn seine eigene Person in Anspruch genommen wurde, die Sache näher zu untersuchen. Er nahm daher, wie er es in kritischen Fällen zu tun pflegte, eine Doppelprise, starrte den Leibjäger an mit dem bekannten niederschmetternden Friedrichsblick und sagte: Lebrecht, ich glaube, wir sind ein mondsüchtiger Träumer und sehen Gespenster und machen ein ganz unnötiges Hallas?" [1])

Die Stimmung wird nicht nur durch das Einsetzen der zweiten Handlung bezw. einer Anmerkung des Herausgebers jäh unterbrochen, sondern auch da, wo der Kreislerstoff wieder einsetzt, geschieht es in erneutem Stimmungsumschlag, in einem ganz veränderten Ton. Ja ist es nicht, als wenn die Worte des allzusehr auf das Praktische, das Irdische, das Banale gerichteten Fürsten in verzweifelter Ironie auch das Tun und Denken des in höheren Welten lebenden Meister Abraham, des an den Geist glaubenden Menschen überhaupt brandmarkten? „Mondsüchtige Träumer"!

Eine ganz besonders charakteristische Eigenart Hoffmanns besteht darin, alle seine Dichtungen mit grotesken Gestalten zu durchsetzen. Dies steigert sich zu einem sehr wirkungsvollen Stilmittel in Werken ernster Natur, wo es durch seinen Gegensatz zum Stoff den Ernst und die Tragik verschärft hervortreten läßt. Allen voran steht der Narr Belcampo in den „Elixieren des Teufels", über deren Absichten Hoffmann in einem Brief an Kunz berichtet: „Es ist darin auf nichts geringeres abgesehen, als in dem krausen, wunderbaren Leben eines Mannes, über den schon bei seiner Geburt die himmlischen und dämonischen Mächte walteten, jene geheimnisvollen Verknüpfungen des menschlichen Geistes mit all den höheren Prinzipien, die in der ganzen Natur verborgen und nur dann und wann hervorblitzen, welchen Blitz wir dann Zufall nennen, recht klar und deutlich zu zeigen." [2])

Diesen unheimlich-krausen, dämonisch geleiteten Lebensweg des Medardus nun kreuzt an verschiedenen Stellen der groteske

[1]) V, S. 467.
[2]) XV, S. 121: 24. März 1814.

„Haarkünstler" Pietro Belcampo, „den die schnöden Neider schlechthin Peter Schönfeld nennen", und der Medardus seine Dienste anbietet, als dieser seine Zuflucht genommen hat im Gasthaus einer großen Handelsstadt, noch ganz erfüllt von den Schrecknissen der Taten, die er, „sich selbst ein unerklärliches Rätsel, entzweit mit seinem Ich," [1]) hat begehen müssen. „Kaum war ich allein, als es klopfte, und ein Gesicht zur Tür hereinsah, das einer komischen Maske glich, wie ich sie wohl ehemals gesehen. Eine spitze rote Nase, ein paar kleine funkelnde Augen, ein langes Kinn und dazu ein aufgetürmtes gepudertes Toupet, das, wie ich nachher wahrnahm, ganz unvermuteter Weise hinten in einen Titus ausging, ein großes Jabot, ein brennend rotes Gilet, unter dem zwei starke Uhrketten hervorhingen, Pantalons, ein Frack, der manchmal zu enge, dann aber auch wieder zu weit war, kurz mit Konsequenz überall nicht paßte! — So schritt die Figur in der Krümmung des Bücklings, der in der Tür begonnen, herein, Hut, Schere und Kamm in der Hand." [2]) Und während er dann seines Amtes waltet, ergießt er sich „in allerlei sonderbaren grotesken Redensarten" [3]) über das Ideelle, die Vorzüge, aber auch über die Verunglimpfungen seines Metiers. —

In einem Narrenhaus, wohin Belcampo Medardus nach dem Mord an Aurelie in todähnlichem Zustand gebracht hatte, treffen sie wieder zusammen. Belcampo bezeichnet sich selbst als die Narrheit. „Die ist überall hinter dir her, um deiner Vernunft beizustehen, und du magst es nun einsehen oder nicht, in der Narrheit findest du nur dein Heil, denn deine Vernunft ist ein höchst miserables Ding und kann sich nicht aufrecht erhalten, sie taumelt hin und her wie ein gebrechliches Kind und muß mit der Narrheit in Kompagnie treten, die hilft ihr auf und weiß den richtigen Weg zu finden nach der Heimat — das ist das Tollhaus, da sind wir beide richtig angelangt." [4])

Noch einmal begegnen beide sich zu der Zeit, als der büßende Medardus in Rom weilt. „Als ich eines Tages über den spanischen Platz ging, war ein Haufen Volks um den Kasten eines Puppenspielers versammelt. Ich vernahm Pulcinells komisches Gequäke und das wiehernde Gelächter der Menge. Der erste Akt war geendet, man bereitete sich auf den zweiten vor. Die kleine Decke flog auf, der junge David erschien mit seiner Schleuder und dem Sack voll Kieselsteinen. Unter possierlichen Bewegungen versprach er, daß nunmehr der ungeschlachte Riese Goliath ganz gewiß erschlagen und Israel rettet werden solle. Es ließ sich ein dumpfes Rauschen und Brummen hören. Der Riese Goliath stieg empor mit

[1]) IV, S. 76.
[2]) IV, S. 111 f.
[3]) IV, S. 112.
[4]) IV, S. 297 f.

einem ungeheuren Kopfe. — Wie erstaunte ich, als ich auf den ersten Blick in dem Goliathskopf den närrischen Belcampo erkannte. Dicht unter dem Kopf hatte er mittels einer besonderen Vorrichtung einen kleinen Körper mit Aermchen und Beinchen angebracht, seine eignen Schultern und Arme aber mit einer Draperie versteckt, die wie Goliaths breit gefalteter Mantel anzusehen war. Goliath hielt mit den seltsamsten Grimassen und groteskem Schütteln des Zwergleibes eine stolze Rede, die David nur zuweilen durch ein feines Kichern unterbrach." [1])

Die schönste Würdigung aber erfährt dieser närrische Mensch durch die Art, wie Hoffmann ihn am Schluß des Werks noch einmal in Beziehung bringt zu dem durch Grauen, Narrheit, Irrtum und Wahnsinn hindurchgetriebenen Kapuziner. Nicht nur der närrische Mensch selbst, das ganze Werk gewinnt dadurch etwas Versöhnliches. Aller Sturm, alles Entsetzen schwingt aus in ruhiger Schöne. Das gewaltige Brausen des Orchesters verhallt gedämpft in der stillen, erdentrückten Musik, die das Bild klösterlichen Friedens umgibt. „Bei dem Requiem nämlich verbreitete sich ein sehr starker Rosenduft, und wir bemerkten, daß an dem schönen Bilde der heiligen Rosalia ... ein Strauß der schönsten, in dieser Jahreszeit seltenen Rosen befestigt war. Der Bruder Pförtner sagte, daß am frühen Morgen ein zerlumpter, sehr elend aussehender Bettler, von uns unbemerkt, hinaufgestiegen und den Strauß an das Bild geheftet habe. Derselbe Bettler fand sich bei der Exportation ein und drängte sich unter die Brüder. Wir wollten ihn zurückweisen, als aber der Prior Leonardus ihn scharf angeblickt hatte, befahl er, ihn unter uns zu leiden. Er nahm ihn als Laienbruder im Kloster auf; wir nannten ihn Bruder Peter, da er im Leben Peter Schönfeld geheißen, und gönnten ihm den stolzen Namen, weil er überaus still und gutmütig war, wenig sprach und nur zuweilen sehr possierlich lachte, welches, da es gar nichts Sündliches hatte, uns sehr ergötzte. Der Prior Leonardus sprach einmal: Des Peters Licht sei im Dampf der Narrheit verlöscht, in die sich in seinem Innern die Ironie des Lebens umgestaltet." [2])

Gleiche Zwecke wie die Figur des Belcampo erfüllt die den Stimmungscharakter der tragisch-düsteren Handlung unterbrechende Episode von jenem „aus seltener Narrheit komponierten Klub", dessen beherrschender Mittelpunkt der originelle Irländer Ewson ist, eine wahre Groteske was sein Aeußeres, sein Benehmen wie auch seine Wesenart betrifft. [3]) Sie ist an jener Stelle eingeflochten, wo von dem Aufenthalt des Medardus am fürstlichen Hofe die Rede ist. Unwillkürlich verliert der Leser für einen Augen-

[1]) IV, S. 352.
[2]) IV, S. 410 f.
[3]) IV, S. 184 ff.

blick den Faden des Ganzen und vergißt die Schrecknisse und Verirrungen, von denen das Buch voll ist. Und auch von Medardus wird berichtet, daß er begann, in dieser neuen Welt heimisch zu werden. [1]) Auch er gerät in eine illusionistische Stimmung des Geborgenseins, aus der er jedoch bald und jäh wieder durch sein unerbittlich sich erfüllendes Schicksal gerissen wird.

b) Groteske Schlüsse.

Auf Illusionszerstörung beruht auch der groteske Ausgang verschiedener Erzählungen Hoffmanns. Grotesk sind solche Schlüsse deshalb, weil sie dem vollkommen widersprechen, was Vorstllung und Phantasie des Lesers nach allem, was in der Erzählung voraufgegangen ist, erwarten.

Die Lösung erweckt den Anschein der Sinnlosigkeit, sie hinterläßt ein Gefühl ungeheurer Ernüchterung und Enttäuschung, gemessen an den Erwartungen, zu denen der Verlauf der Handlung berechtigte, ja geradezu zwang.

Grotesk ist deshalb der Schluß des „Signor Formica". Es war gezeigt worden, welche Opfer sich der alte Geizhals Capuzzi auferlegt, um seine junge und schöne Nichte Marianna nicht zu verlieren. Signor Formicas kühnste Teufelsspäße reichen lange Zeit nicht aus, den Alten von seinem närrischen Liebeswahn zu heilen. Erst nachdem er „im Bild sein Schicksal gesehen, das ihn unbedingt, rettungslos erfassen würde, wenn er es wage, seinen heillosen Anschlag gegen Mariannas und Antonios Ruhe und Glück auszuführen", erst da läßt er sich endlich dazu herbei, seiner Nichte und ihrem Entführer, dem jungen Künstler Antonio zu verzeihen. Und er, der bis dahin glaubte, nicht ohne die Schöne leben zu können, ergibt sich in völliger Resignation und erfleht als einzige Gnade, den kurzen Rest seiner Tage bei Antonio und „seiner lieben Tochter Marianna" verleben zu dürfen. „Dann soll er aber auch nicht scheel sehen, wenn ich dem holden süßen Kinde zuweilen die kleine weiße Hand küsse, und — mir wenigstens jeden Sonntag, wenn ich in die Messe wandle, meinen verwilderten Zwickelbart aufstutzen, welches niemand auf der ganzen Welt so versteht, als er!"[2])

In gewisser Weise grotesk ist auch die Auflösung des „ausgelassenen Capriccios" „Prinzessin Brambilla", wenn es ausmündet in ein ganz bürgerlich-behagliches Mahl bei dem jungen Schauspielerehepaar Giacinta-Giglio, denen in dem an grotesken Verwicklungen überhaupt reichen Märchen die Rolle zugefallen war,

[1]) IV, S. 194.
[2]) VIII, S. 346 f.

als Prinzessin Brambilla und Prinz Cornelio Chiapperi die Idee von der Wirklichkeit des Unwirklichen zu verkörpern, denen es gegeben war, durch einen Blick in den Urdarbrunnen zu wahrer Erkenntnis alles Seins im Humor zu gelangen. Aus dem Mythos vom Urdarquell leitet Hoffmann seine tiefste Auffassung vom Wesen des Humors ab, als dessen Symbol wiederum ihm das Schauspielerpaar gilt, das „in der kleinen Welt, das Theater genannt", „im Stande wäre, diese Stimmung des Gemüts objektiv, wie in einem Spiegel, zu erkennen und sie so ins äußere Leben treten zu lassen." Und der Schluß dieses wahrhaft mythischen und symbolischen Märchens ist, daß alle die phantastischen Gestalten sich die Maccaroni und den Syrakuser — Hoffmann ist realistisch genau in solchen Angaben — gut schmecken lassen.

Grotesker noch ist das Ende des Wechselbalgs und Staatsministers Zinnober in „Klein Zaches", einem Märchen, dessen Idee an sich schon grotesk ist, insofern als äußerste Sinnwidrigkeit in unbeschränkter Willkür waltet. Seinen Höhepunkt aber —oder richtiger seine Selbstzerstörung — findet der groteske Gehalt in dem Lebensende des Klein Zaches, dessen Beschreibung sich allerdings nicht ganz mit dem Ende des Märchens deckt, da in einem letzten Kapitel noch von den weiteren Schicksalen der übrigen Personen berichtet wird, bis dann ‚das Märchen von Klein Zaches, genannt Zinnober, nun wirklich ganz und gar ein fröhliches Ende" [1]) findet. So endet auch „Klein Zaches" gedämpft wie die „Elixiere des Teufels". Trotz des grotesken Schlusses des eigentlichen Themas macht sich der Wille zur Milderung, zur Verwischung der Kontraste hier bemerkbar.

C. Aeußerungen Hoffmanns über das Groteske.

Bevor Zusammenfassendes gesagt wird, sei ergänzend darauf hingewiesen, daß Hoffmann selbst sich nirgendwo als Theoretiker geäußert oder durch ausführlich demonstrierte praktische Beispiele einen wesentlichen Beitrag zu einer Theorie des Grotesken geliefert hat. Was er unter dem Grotesken versteht, ist nur aus dem Zusammenhang an jenen Stellen zu erschließen, in denen er die Bezeichnung „grotesk" anwendet. Dabei ist ein gradueller Unterschied zu machen zwischen Stellen, die lediglich Aufschluß geben über den rein sprachlichen Bedeutungsinhalt, den Hoffmann damit verbindet, und solchen Stellen, in denen er über diesen nur attributiven Gebrauch hinaus den Begriff des Grotesken selbst in den Vordergrund rückt, ihn durch Bilder veranschaulicht und über seine psychischen Wirkungen Aussagen macht. Diese Stellen allein sind von einiger Wichtigkeit; denn auch sie werden dartun, was im Lauf der Unter-

[1]) III, S. 260.

suchung immer wieder hervortrat: Hoffmann ist nicht der Ansicht, daß es sich im Grotesken als künstlerischer Ausdrucksform um eine komische oder gar derbkomische Dichtungsart handelt.

I. „Grotesk" als Attribut im Sprachgebrauch Hoffmanns.

Die übrigen Verwendungen rein attributiver Art haben in diesem Zusammenhang keine Bedeutung, sie verdienen nur angeführt zu werden, um zu zeigen, wie Hoffmann hier vollkommen auf dem traditionell üblichen Sprachgebrauch fußt. Als Adjektiv hat „grotesk" auch für ihn den Sinn des Phantastischen, Ungewöhnlichen, Sinnwidrigen, vielfach in komischer Prägung. Nur einmal findet sich das Substantiv „die Groteske", und zwar in der „Brautwahl", allerdings in wenig anerkennender und positiver Beleuchtung:

(Der Goldschmied Leonhard zu dem jungen Maler Edmund Lehsen) „Sie haben Recht, jeder Maler ... muß zugleich ein Dichter sein, ... Aber nennen Sie das Dichten, wenn Bäume mit ihrem Laube, Stamm und ihren Wurzeln zugleich aussehen sollen, wie Menschen, Tiergestalten, ja wenn selbst Figuren zusammengestellt sind, nicht nur eine bestimmte Handlung, sondern nur eine außerhalb des Bildes liegende fantastische Idee auszudrücken? Da kommen wir in die Allegorie hinein, den ärmlichsten, unkünstlerischsten Teil der Malerei. Hüten Sie sich vor dem Nebeln und Schwebeln!— Sie verfertigen bisweilen miserable Sonette, und gefallen sich darin, seltsame Arabesken und G r o t e s k e n zusammenzustoppeln, und schwatzen von Ahnung und Sehnsucht und Lebenstiefe, die in den abgeschmacktesten Zerrbildern liegen soll." [1])

Ein „Bild in g r o t e s k e n Zügen" erzeugt sich in Kreisler in den „Höchst zerstreuten Gedanken" („Kreisleriana") durch die Bemerkung, ein Minister, von dem er weiß, daß er auf einem Ohr taub ist, habe „den Vorstellungen des —s— Hofes kein Gehör gegeben."[2])

Die Reden des Pietro Belcampo in den „Elixieren des Teufels" werden als „grotesk" bezeichnet: „Der Kleine ergoß sich noch in allerlei sonderbaren g r o t e s k e n Redensarten." [3])

Dem Kater Murr erscheint das „Weltleben" grotesk, als er durch unvorhergesehene Ereignisse aus seiner Ruhe aufgescheucht wird.[4]) Aber während für ihn grotesk ist, was er aus der Perspektive seiner Philisterhaftigkeit nicht versteht, ist für den „Braunen" in den

[1]) VII, S. 166.
[2]) I, S. 36. Vgl. „Wortgroteskeu", S. 49 oben.
[3]) IV, S. 119.
[4]) V, S. 174.

„Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors" das Leben seiner schillernden Buntheit, noch mehr seines marionettenhaften Geführtwerdens wegen grotesk: „Konnt' ich vorhin einem leisen Lächeln nicht wehren, das unwillkürlich mein Gesicht überflog, so war es nur, weil ich ohne das nicht vermag, das bunte, groteske, mit allerlei fratzhaften Figuren staffierte Bild meines vergangenen Theaterlebens zu beschauen." [1])

Am leichtesten drängt sich Hoffmann das Attribut „grotesk" da auf, wo Beziehungen bestehen zu Theater, Tanz, Kostümierung: „Mars selbst saß in ziemlich grotesker Kleidung auf einem mit Waffen aller Art geschmückten Thron." [2]) — „Doch will ich, was sein Aeußeres betrifft, noch nachbringen, daß er von kleiner Statur war, kahlköpfig, etwas krummbeinig und ziemlich grotesk im Anzuge." [3]) —„Goliath hielt mit den seltsamsten Grimassen und groteskem Schütteln des Zwergleibes eine stolze Rede." [4]) — Als Giglio in der „Prinzessin Brambilla" den tollen Tanz mit dem „Ich" beendet und, umringt von der begeisterten Menge, hingestürzt und seine Maske verloren, raffte er sich auf und „eilte, da es ihm plötzlich einkam, daß es für einen tragischen Schauspieler höchst unschicklich sei, dem Volk ein groteskes Schauspiel gegeben zu haben, schnell von dannen." [5]) — Kurz darauf hat Giglio eine Unterredung mit dem Dichter des „moro bianco", und dieser beklagt sich: „Nun sollt Ihr der Kunst ganz und gar abwendig gemacht werden, dadurch, daß man Euch allerhand tolles Zeug, Fantasmata von Prinzessinnen, grotesken Gespenstern u. dgl. in den Kopf setzt." [6])

II. Das Groteske als begriffliches Phänomen bei Hoffmann.

1. Das Grauen beim Grotesken.

Aufschlußreicher also als die erwähnten Stellen sind jene anderen, in denen Hoffmann wesensmäßige Erläuterungen über das Groteske gibt, die vor allem Aufschluß darüber geben, wie er sich dessen psychische Wirkung denkt. Eingangs [7]) wurde bereits eine Stelle aus dem „Steinernen Herzen" zitiert, aus der hervorging, daß das Phantastische grundlegend für das Groteske ist. Dort wurde aber auch der „leise Schauer" erwähnt, den der Anblick des aus einem „wunderbaren Geist" entsprungenen Grotesken erregt. Diese unheimliche, Schauer erweckende Wirkung ist bezeichnend

[1]) XIII, S. 136 f.
[2]) I, S. 175.
[3]) VII, S. 179.
[4]) IV, S. 352.
[5]) III, S. 340.
[6]) III, S. 350.
[7]) Vgl. oben S. 11 f.

nicht nur für Hoffmanns Anschauung des Grotesken, sondern für das Groteske schlechthin; denn sie widerlegt eindeutig die Ansicht von dem nur komischen Charakter des Grotesken. Grotesk ist das Bild, das Hoffmann von den alten Baronessen im „Majorat" entwirft, das nur einem gänzlich unbefangenen, an der Oberfläche bleibenden Menschen den Eindruck reiner, harmloser Lächerlichkeit machen kann. Hoffmann jedoch fühlte sich bei ihrem Anblick „wie von einer unbekannten Macht berührt, oder es war mir vielmehr, als habe ich schon an den Kreis gestreift, den zu überschreiten und rettungslos unterzugehen es nur noch eines Schrittes bedurfte .... So kam es, daß selbst die alten Baronessen in ihren seltsamen hochaufgetürmten Frisuren, in ihren wunderlichen stoffenen, mit bunten Blumen und Bändern ausstaffierten Kleidern mir statt lächerlich ganz graulich und gespenstisch erschienen." [1])

In gleicher Weise mischen sich die Gefühle beim Anblick komischer Figuren der italienischen Bühne, wie folgendes Beispiel zeigt:

„Den Mann, der die Rolle des Pasquarello spielte und der sich Signor Formica nannte, schien ein ganz besonderer, ungewöhnlicher Geist zu beseelen; oft war in Ton und Bewegung so etwas Seltsames, daß die Zuschauer im tollsten Gelächter sich von Schauern durchfröstelt fühlten." [2])

Zu höchstem Kontrast aber ist diese Eigenschaft des Grotesken an jener Stelle des „Signor Formica" gesteigert, an der man sich nicht scheut, das Bild des Todes zu verwenden, um durch einen Maskenscherz den verliebten Pasquale Capuzzi von seiner Verstocktheit zu heilen." [3]) „Man denke sich den offenen Sarg mit der Leiche des holden Kindes, von den Trauermännern umgeben, ihr schauerliches krächzendes de profundis, dabei die närrischen Masken, den Pasquarello und den Doktor Graziano, die ihren Schmerz durch das lächerlichste Gebärdenspiel ausdrücken, und nun die beiden Capuzzis, in Verzweiflung heulend und schreiend! — In der Tat, alle, die das seltsamste Schauspiel ansahen, mußten selbst in dem tollsten Gelächter, in das sie über den wunderlichen Alten ausgebrochen, sich von tiefen unheimlichen Schauern durchbebt fühlen." [4])

2. Das Lachen über das Groteske.

Nur einmal schildert Hoffmann ein groteskes Bild, das reine Lustigkeit, ein unbefangenes Lachen erregt haben soll. Lothar in den „Unterhaltungen der Serapions-Brüder" hat sich magnetisieren

[1]) II, S. 72.
[2]) VIII, S. 298. Vgl. auch III, S. 319 u. S. 335.
[3]) Gleich scharfe Kontraste finden sich häufig in Wort und Bild des großen Humoristen Wilhelm Busch. Es ist dasselbe mit Leben und Tod Spielen, wie es die groteske Witzblattliteratur unserer Tage, namentlich die anglo amerikanische, verwendet.
[4]) VIII, S. 342.

lassen, was zu all seinen geäußerten Theorien und Meinungen in lebhaftestem Widerspruch steht:

„Da sitzt Lothar im Lehnstuhl, Nachtmütze über die Ohren gezogen, blaß, übernächtigt, Augen zugedrückt, und vor ihm, den Gott eben nicht mit besonderer Größe gesegnet, sitzt ein Mann von gleicher kleiner Statur und haucht ihn an und fährt ihm mit den Fingerspitzen über den gekrümmten Rücken und legt ihm die Hand auf die Herzgrube und frägt mit leiser lispelnder Stimme: ‚Wie ist Ihnen nun, bester Lothar?' Und Lothar öffnet die Aeuglein und lächelt gar weinerlich und seufzt: ‚Besser — viel besser, liebster Doktor!' — Kurz, Lothar, der an die Heilkraft des Magnetismus nicht glaubt, der alles für leere Hirngespinste erklärt — Lothar, der alle Magnetiseurs verhöhnt, der in ihrem Treiben nur leidige Mystifikationen erblickt — Lothar ließ sich magnetisieren! — Cyprian und Theodor lachten herzlich über das groteske Bild, daß ihnen Ottmar vor Augen gebracht." [1] [2]

Für gewöhnlich aber ist dieses Lachen mit anderen psychischen Vorgängen verbunden, die ihm seine Unbefangenheit nehmen und es abrücken von dem Gebiet eigentlicher Komik.

Das Lachen ist entweder das des Unverständigen, der nur die ins Lächerliche verzerrte Außenseite des grotesken Bildes sieht, über das er glaubt sich erheben zu dürfen, wie es bei jenen Menschen der Fall ist, die über Kreisler und anderer Sonderlinge Tun und Treiben mit dem Gelächter des Besserwissenden hinweggehen. Hier spielt also das Bewußtsein der Ueberlegenheit mit.

Oder aber das Lachen ist von dem Gefühl des Grauens begleitet, von dem schon die Rede war. Das Grauen, das die einheitlich lächerliche Wirkung des Grotesken von vornherein ausschließt, entsteht aus dem Bewußtwerden jenes Faktors, der erst das Zustandekommen des Grotesken ermöglicht, des „Dämonischen" nämlich, dem der Mensch vollkommen machtlos unterworfen ist.

„Ein böser Dämon verfolgt mich aber" — sagt Kreisler — „und zwingt mich, unwillkürlich komisch zu sein und Komisches zu verbreiten. [3] Dieser „böse Dämon", mit anderen Worten: das von fremder Gewalt Getriebenwerden wirkt sich in dem fertigen grotesken Bilde als das Phantastische oder „unheimlich Spukhafte aus, und eben dieses kann, durch den komischen Kontrast, in dem es erscheint, nur jenes seltsame Gefühl hervorbringen, das, eine eigentümliche Mischung des Grauenhaften und Ironischen, uns auf gar nicht unangenehme Weise spannt." [4]

---

[1] XIII, S. 328 f.

[2] Was Hoffmann hier noch als „groteskes Bild" bezeichnet, bedeutet in Wirklichkeit freilich nicht mehr als einen Grenzfall grotesker Gestaltung.

[3] I, S. 77.

[4] XIII, S. 394.

Als Werkzeug der „dunklen, geheimnisvollen Macht" erscheint auch Napoleon I. in der Erzählung „Der Dei von Elba in Paris". Diese „Macht" ist sein „dämonisches Prinzip", das seinen großen Taten zugrunde liegt, und gegen das seine Menschlichkeit doppelt klein und wertlos absticht. In solcher Zwiespältigkeit liegt wiederum die Möglichkeit zu grotesken Aeußerungen. Wörtlich heißt es in jener Erzählung:

„Ueberhaupt ist mir dieser Buonaparte immer das sichtbar schneidende Schwert der dunklen geheimnisvollen Macht gewesen. Immer nur Werkzeug, nie Meister. Niemals habe ich in die schwindelichte Bewunderung geraten können, die, als er sich aufzuschwingen begann, alle Welt ergriffen hatte. In allem, was er unternahm, offenbarte sich mir zu dem anscheinend Großen eine seltsame Beimischung, die die Hauptfarbe der Tat in andere Farben schillern ließ und den Eindruck zweideutig machte. Seine gigantischen Unternehmungen hatten etwas G r o t e s k e s. Verlangen Sie nicht, daß ich das näher erläutern soll, aber Buonaparte ist mir oft vorgekommen wie ein umgekehrter Don Quijote, und zwar in dem festgesetzten Moment, wie er vor dem Käfig des Löwen steht und ihn herausfordert ..." [1])

Bedeutungkvoll für das Groteske also ist nach Hoffmann vor allem das Moment der U n f r e i h e i t. Groteske erzeugt sich unter dem Zwang einer fremden Gewalt. Weil die Notwendigkeit dieser Gewalt von dem erleidenden Faktor nicht anerkannt wird, entsteht zwischen beiden eine starke Spannung, die vielleicht, aber längst nicht immer, zu unfreiwilliger Komik führt. Wesentlich also ist neben der Unfreiheit noch eine Spannung, ein Kontrast. Die komische Wirkung dagegen ist weder unbedingt notwendig noch von ausschlaggebender Bedeutung.

[1]) XI, S. 33

Dritter Teil.

VOM WESEN DES GROTESKEN.

A. Analytische und synthetische Betrachtung.

I. Definition.

Das Material, das E. T. A. Hoffmann einer Untersuchung des Grotesken durch Herausstellung der grotesken Bestandteile seiner Dichtungen bietet, ist erschöpft. Es gilt nunmehr, aus den dargestellten Beobachtungen die Resultate zusammenzufassen, die das Wesen des Grotesken beleuchten und die Zusammenhänge aufzeigen zwischen fertiger Form und dem, was diese Form bedingt. Wie bei jeder künstlerischen Gestaltungsform, so wird auch hier ein wesensmäßiger Zusammenhang bestehen mit der Persönlichkeit des Künstlers, der sich ihrer bedient, mit seinem Charakter und seiner Weltanschauung. Denn nicht blinder Zufall oder Willkür treiben den Dichter zu dieser, jener Form, sondern er folgt — da, wo er wirklich schöpferisch und originell ist — stets einer inneren Gesetzlichkeit.

Zweierlei ist demnach zu betrachten, wenn es gilt, Theoretisches über das Groteske zu sagen: erstens das fertige Kunstwerk und zweitens die Dichterpersönlichkeit. Eine Betrachtung des Kunstwerks arbeitet vorwiegend mit Begriffen der Aesthetik. Die Persönlichkeit des Künstlers offenbart sich am besten in der weltanschaulichen Unterbauung seiner Werke.

Die Schlüsse, die zu ziehen das Werk E. T. A. Hoffmanns in bezug auf das Groteske zuläßt, seien nunmehr dargelegt.

1. Das Phantastische.

Der Boden, auf dem sich das Groteske erhebt, ist das Phantastische, das zu seinem Gegenstand sowohl ursprünglich Unwirkliches als auch ursprünglich Wirkliches haben kann. Im ersten Fall liegt das eigentlich Phantastische vor, die Gestaltung des

Widersinnigen, ein reines Ausströmen der Phantasie; im zweiten Fall handelt es sich um gebrochen Phantastisches, das entsteht durch Uebertreibung, Ueberspannung, Uebersteigerung einer Realität.

Diese gesamte Sphäre des Phantastischen pflegt Hoffmann als das „Wunderbare", das „Abenteuerliche" oder auch als das „ganz Fabulose" zu bezeichnen. „Wunderbar" ist ihm dasjenige, „was man für unmöglich, für unbegreiflich hält, was die bekannten Kräfte der Natur zu übersteigen oder, wie ich hinzufüge, ihrem gewöhnlichen Gang entgegen zu sein scheint". [1]) Oder wie es in den „Elixieren des Teufes" heißt: „Man sagt, das Wunderbare sei von der Erde verschwunden, ich glaube nicht daran. Die Wunder sind geblieben, denn wenn wir selbst das Wunderbarste, von dem wir täglich umgeben, deshalb nicht mehr so nennen wollen, weil wir einer Reihe von Erscheinungen die Regel der zyklischen Wiederkehr abgelauert haben, so fährt doch oft durch jenen Kreis ein Phänomen, das all' unsre Klugheit zuschanden macht, und an das wir, weil wir es nicht zu erfassen vermögen, in stumpfsinniger Verstockheit nicht glauben. Hartnäckig leugnen wir dem inneren Auge deshalb die Erscheinung ab, weil sie zu durchsichtig war, um sich auf der rauhen Fläche des äußeren Auges abzuspiegeln." [2])

Dieses Gebiet des Phantastischen umspannt alles, was über das verstandesmäßig Erfaßbare hinausgeht, alles was sich den Grenzen der Wirklichkeit nicht einordnen läßt. Kurz, es ist die Welt des Inkommensurablen, in die das Groteske hineinragt, und von der Hamlet sagt:

Es gibt mehr Ding' im Himmel und auf Erden,
Als eure Schulweisheit sich träumt, Horatio. [3])

Auch das Märchen baut sich auf dem Phantastischen auf; aber in ganz anderer Weise ist es hier beteiligt. Das Märchen lebt vollständig im Phantastischen, es holt seine Gestalten zwar, den König, die Stiefmutter, den Müllerburschen usw., aus dem täglichen Leben; aber einmal in seinen Bereich gezogen, unterstellt es sie vollkommen unalltäglichen Lebensbedingungen. Mit Bewußheit rückt es von der Wirklichkeit ab, will nichts mit ihr zu tun haben, läßt seine Gestalten ganz in der märchenhaften Umwelt aufgehen, ohne daß diese eine Erinnerung oder Ahnung des realen Lebens hätten. Es verzichtet darauf, für realisierbar gehalten zu werden, es gibt sich lediglich als ein höheres, sehnsüchtig umworbenes Traumland.

[1]) IX, S. 137.
[2]) IV, S. 315. Vgl. auch XIII, S. 116 f.; XV, S. 116.
[3]) Hamlet, I. Aufzug, 5. Szene.

2. Das Realistische.

Ganz anders die Groteske. Von vornherein tritt hier das Phantastische als durchaus reale Größe auf, es berücksichtigt keine Distanz zur Wirklichkeit, es rückt nicht ab, sondern es verlangt, selbst als Realität hingenommen zu werden. Der realistische Hintergrund ist geradezu das Entscheidende. Denn indem die Groteske das Phantastische als das Unmögliche wahr wissen will, indem sie den Realismus derartig ausdehnt, gerät sie in Konflikt mit der Welt des Tatsächlichen, die neben dem Phantastischen einen Teil ihres zweigeteilten Wesens ausmacht.

Hier liegt ein weiterer Unterschied zum Märchen: dieses ist einheitlich in seiner Struktur, die Groteske aber hat eine zwiefache Wurzel: neben dem Phantastischen steht das Realistische, das sinnlich Wahrnehmbare, das konkret Erfaßbare und Begreifliche. Diese zwei Welten, diese zwei ganz verschiedenen Daseinsbereiche ragen ineinander, stoßen aufeinander und bekämpfen sich, und beide, das Phantastische wie das Alltäglich-Wirkliche wollen in gleicher Weise real, d. h. tatsächlich vorhanden genommen werden.

3. Der Kontrast.

Aus dieser Spannung, diesem Kontrast erzeugt sich das Groteske. Je kraftvoller der Kontrast, je größer die Spannungsweite, um so stärker ist auch der Eindruck des Grotesken. Meist ist das phantastische Element das überlegene, sei es, daß es in Gestalt außerhalb des menschlichen Bereichs liegender Kräfte auftritt, sei es, daß es solche Kräfte sind, die im Innern des Menschen walten. Im ersten Fall handelt es sich um Erscheinungen, die den Naturgesetzen widersprechen, d. h. Erscheinungen, die anderen als natürlich-menschlichen Bedingungen, anderen als physikalisch-physischen Gesetzen unterworfen sind. [1])

Wo die Gegensätze im Innern eines Menschen aufeinanderprallen, sind sie Ausdruck des Widerspruchs zwischen dem eigenen menschlichen Willen und einem schicksalhaften Getriebenwerden durch einen „Dämon", der „in jedes Brust tiefe Wunden schnitt", [2]) oder in andern Worten: Ausdruck des Widerspruchs zwischen dem guten und dem bösen Prinzip.

Es ist sinnlos, sich gegen dieses dämonische Prinzip aufzulehnen. Und doch ist eben diese Auflehnung, die Aktivität beider Größen Grundvoraussetzung für das Groteske. Hätte sich Kreisler in Passivität gegen sein Schicksal verhalten, so wäre er eine rein tragische Figur geworden. Dadurch aber, daß er sich in so gänzlich sinnloser Weise gegen dieses auflehnt, durch das Unver-

[1]) Hierher gehört z. B. der bei Hoffmann häufig vorkommende Fall, in dem das Verwandlungsmotiv verwertet wird, so auch „Die Verwandlung" von Franz Kafka oder zahlreiche Grotesken von Hanns Heinz Ewers.

[2]) II, S. 5.

hältnis zwischen der Größe seiner Empörung und der Art, wie sie in Erscheinung tritt, einerseits und der tragischen Größe der Schicksalsmacht anderseits, durch diesen widersinnigen Kontrast erhalten alle sein Aeußerungen etwas Groteskes.

Wesentlich also ist, daß die beiden Bestandteile des Grotesken, das Phantastische und das Realistische, die beide mit dem Anspruch auf Realität auftreten, durch diesen Anspruch in einen Konflikt geraten, der sich nie harmonisch lösen kann, dessen Merkmal vielmehr gerade die vollkommene Kontrastierung zweier verschiedener Daseinsbereiche ist. Im einzelnen ist der Kontrast, seine Beschaffenheit und seine Mannigfaltigkeit, im zweiten Kapitel dieser Arbeit hinreichend dargelegt worden. Es genügt daher hier, zusammenfassend zu sagen, daß es nicht ausreicht, wenn im Kontrast nur heterogene, daß es vielmehr notwendig ist, daß sich unbedingt widersprechende Größen einander zugeordnet werden. Der Hauptakzent des grotesken Kontrasts ruht auf dem Widersinnigen, das in ihm zum Ausdruck kommt, mit anderen Worten: der Kontrast muß die Gestalt eines Paradoxons annehmen.

Somit läßt sich das Groteske in knapper Formulierung definieren als die künstlerische Ausdrucksform eines Paradoxons.

II. Verwendungsmöglichkeiten.

Es bedarf wohl keiner besonderen Erwähnung mehr, daß das Groteske, so aufgefaßt, einen bedeutend größeren Verwendungsbereich erhält, als ihm von den Aesthetikern bisher zugestanden wurde. Die Beispiele aus Hoffmanns Werken allein haben erläutert, daß das Groteske weder in die Kategorie der sogenannten phantastischen Dichtung gehört, insofern man darunter eine Dichtung des Unmöglichen, des Unrealisierbaren versteht, noch gehört es ausschließlich in das Gebiet der Karikatur oder der Satire, als deren Kennzeichen die Verzerrung gilt. Vielmehr ist daran festzuhalten, daß die Groteske ein Stück Wirklichkeitskunst ist, die das Wunderbare, Widersinnige nicht in eine höhere oder unerreichte Ebene versetzen will, sondern die es mitten hinein in das reale Leben verpflanzt. Die Groteske ist gewissermaßen die gemeinsame Fläche zweier sich schneidender Kreise: des Wirklichen und des Unwirklichen. Darum sind von Hoffmanns Erzählungen z. B. die „Irrungen" und die „Geheimnisse" ihrer Idee nach reine Grotesken, da sie in tollem Durcheinander beide Bereiche mischen. In der Tat hat Hoffmann hier bewußt und — wie es den Anschein hat — voll Ironie beide durcheinandergewirbelt, eingedenk der Mahnung, sich „künftig mehr im Rahmen des Wirklichen zu halten", die ihm die Königliche Kalenderdeputation des „Berliner Taschenkalenders" nach dem Erscheinen der „Brautwahl" glaubte erteilen zu müssen.

Natürlich kann das Groteske auch in der Satire auftreten, hier

aber stets in tendenziöser Prägung und mit bewußt konstruierten Kontrasten. Nicht aber ist umgekehrt das Groteske an die Satire gebunden.

Auch in den Dienst rein komischer Dichtungsgattungen kann es gestellt werden, da es wie die Komik auf Kontrast-, auf Spannungswirkung beruht. [1])

Weil aber nicht jeder Kontrast zur Komik führt — und gerade der groteske ist vielfach anderer Natur —, so steht der Groteske auch das ganze weite Gebiet der ernsten Dichtung offen. Ganz besonders deutlich ist eine Hinwendung zur Tragik. Sie liegt begründet in der Sinnlosigkeit des Kontrastes, in der Nutzlosigkeit des Kampfes der Realitäten dieses Daseins gegen das Ueberwirkliche. Das Gefühl der Unzulänglichkeit gipfelt in dem Bewußtsein, nur Puppe eines ungeheuren Theaters zu sein. Hier wird die Groteske zur Komödie des Leidens, die sich kleidet in das Gewand des Paradoxen.

Das Gemeinsame aber aller grotesken Aeußerungen liegt in ihrer Zwiespältigkeit, in dem Sichschneiden zweier Welten oder in dem Hineingestelltsein eines Objekts in eine ihm fremde Umwelt, mit der ihm jeder kosmische Zusammenhang fehlt. [2])

[1]) Nach Johannes Volkelt (Die ästhetischen Grundgestalten) setzt sich der subjektive Charakter des „Komischen" aus drei Bestandteilen zusammen: aus dem Gefühl der Spannung, dem der Erleichterung und dem Gefühl der spielenden Ueberlegenheit" (S. 381). „Das Freiwerden von der Spannung ist zugleich Erheiterung" (S. 382).

[2]) Auch die grotesken künstlerischen Erscheinungsformen unserer Tage ordnen sich diesen Bestimmungen unter. Außer den öfter erwähnten Grotesken der Wortkunst sei noch die Groteskpuppe angeführt, eine typisch modische Erscheinung, der doch vielleicht ein tieferer Sinn, eine engere Verknüpfung mit dem Zeitgeist zugrunde liegt, als man gemeinhin annimmt. Es handelt sich um ein phantastisches Gebilde, aus menschlichen und tierischen Gliedmaßen zusammengesetzt, mit der anzuzweifelnden Aufgabe, Spielzeug für Erwachsene zu sein, wobei die Frage offen bleibt, wie weit z. B. eine Beziehung zum Fetischismus besteht, wenn fast jeder Autobesitzer sein Auto mit solch einer Groteskpuppe ausstattet.

Charakteristikum für diese Puppe ist Losgelöstheit von jeglicher einheitlichen Form, ein Durcheinander von Tier und Mensch. Diese Groteskpuppe in Bewegung gesetzt, d. h. durch einen Menschen dargestellt, ergibt den Grotesktänzer. Seine alle Erwartung übertreffenden Gliederverrenkungen wollen den Glauben erwecken, er sei ein Wesen ohne menschliches Knochengerüst, anderen als menschlich-physischen Bedingungen unterworfen. Tritt er in der Gestalt irgendeines Tieres auf, so bezweckt er nicht etwa Imitation der Bewegungen dieses Tieres, sondern es handelt sich dann um die phantastischen Sprünge, Schritte und Haltungen irgend eines dämonischen Zwitterwesens.

Am deutlichsten spricht dieser Hang unserer Zeit zu grotesken Aeußerungen aus der Beliebtheit der zahlreichen, meist amerikanischen Groteskfilme Charlie Chaplins, Buster Keatons usw.: rasendes Tempo, verblüffende Situationsbeherrschung, ein überraschendes Hohnsprechen aller physikalischen Gesetze ist hier bezweckt und erreicht.

B. Weltanschauliche Voraussetzungen.

I. Dualismus.

Es ist gezeigt worden, daß das Groteske durchaus nicht bedingungslos in das Gebiet der Komik gehört, und es wurde dies mit der Beschaffenheit des Kontrastes begründet, auf dem es sich aufbaut. Wie dieser Kontrast Aufschluß gibt über das Wesen des Grotesken, so ist er nach der andern Richtung hin auch kennzeichnend für den Dichter, der durch solche Art seines Schaffens seine Weltanschauung bekennt, und der damit gleichzeitig von seiner Seite her die Frage beantwortet, ob das Groteske von Natur aus in das Gebiet der Komik (womöglich der niederen Komik) gehört, oder ob es ein Recht darauf hat, ernst genommen zu werden. Vielleicht ist es erlaubt, an dieser Stelle von Hoffmann Schlüsse zu ziehen auf den Groteskdichter im allgemeinen, und auch sein Weltbild in den Kreis der Betrachtung einzubeziehen.

Aus jeder Groteske spricht ein allem Weltgeschehen zugrunde liegender Dualismus: Jede Groteske ist ein Bekenntnis des ewigen Kampfes zwischen dem guten und dem bösen Prinzip, zwischen Geist und Körper, zwischen Gott und den Dämonen. „In gleisnerischer Verkappung gehen die Geister der Hölle durch die Welt." [1])

II. Pessimismus.

Aus solchem Dualismus erwächst die pessimistisch-skeptische Grundhaltung des Groteskdichters. Pessimistisch deshalb, weil er in allem irdischen Geschehen stets nur den Sieg des Bösen sieht. Nur manchmal blickt, wie Hoffmann sagt, „in dem Maskenspiel des irdischen Lebens ... der innere Geist mit leuchtenden Augen aus der Larve heraus." [2]) Aber das Teuflische, Böse, das Irdische und Vergängliche behalten die Oberhand, nicht nur für Hoffmann, sondern wohl für jeden Dichter, dem groteske Schöpfung mehr ist als nur gelegentlich angewandte Form, der vielmehr, wenn er Groteske gestaltet, die seinem Wesen eigentümliche dichterische Ausdrucksmöglichkeit gewählt hat. Denn ihn wie Hoffmann lassen Pessimismus und Skepsis zu keiner harmonischen Gestaltung des Weltbildes kommen.

Aber es handelt sich um keinen konsequenten Pessimismus; denn nur dem Irdischen spricht der Groteskdichter den Charakter des Sinnvollen ab. Indem er aber das Irdische gleichzeitig als das Belanglose erkennt, statuiert er auf höherer Basis ein Sinnvolles, das zwar die Unzulänglichkeit dieses Daseins nicht zu überwinden

[1]) V, S. 264.
[2]) VI, S. 19.

vermag, aber das ihn dennoch den schließlichen Sieg alles Geistigen, des guten Prinzips über das Elend der Welt ahnen läßt. Doch machtlos strebt der Mensch in diesem Dasein nach der Einheit mit dem All. Der metaphysische Urgrund, von dem aus er sein Leben in Harmonie dem Ganzen einordnen könnte, ist seinen Füßen entzogen.

III. Unfreiheit.

Er ist vielmehr der Notwendigkeit der Welt unterworfen, ob er sie nun als Gesetz, als Schicksal oder als „bösen Dämon" empfindet. Vergebens lehnt er sich gegen solches Determiniertsein auf. Nicht er, nicht sein Wille regiert, sondern er wird regiert; nicht er lebt, sondern er wird gelebt; sein ganzes Leben ist erfüllt von den „ewigen moralischen Foppereien des feindlichen Dämons, den die Natur dem Menschen, den sie behandelt wie ein unmündiges Kind, zur Seite gestellt als pedantischen Hofmeister, und der nun wie dieser die süßen Makronen versetzt mit bittrer Arzenei, damit der Junker einen Ekel davor empfinde, nicht mehr davon genieße und so den guten Magen konserviere." [1])

Aehnliches schreibt Ricarda Huch den Romantikern im allgemeinen zu: „Ebensogut könnte man sagen, daß sie nicht leben, sondern gelebt werden. Sie haben das ja auch selbst von sich ausgesagt, so Wackenroder und Brentano, indem sie sich mit Instrumenten verglichen, deren Saiten das Schicksal bewegt, oder Caroline von Günderode, wenn sie an Bettine schreibt: ‚Du dünkst mir der Lehm zu sein, den ein Gott bildend mit Füßen tritt.' " [2])

Dieses Agiertwerden ist die tragische Ueberzeugung jedes Groteskdichters, der in der Groteske, in dem Paradoxon der Kunst, in das er sein pulsendes Leben einströmen läßt, seine Ohnmacht eingesteht, halb schmerzlich, halb von Zorn erfüllt. Er schafft keine Elegie, weil er sich nicht in hoffnungsloser Resignation der Macht des feindlichen Dämons ergibt, und er schafft keinen Triumphgesang, keinen Hymnus auf die kosmische Sinnlosigkeit, weil er an ihren letzten Triumph trotz allem nicht glaubt. Sondern weil Schmerz und Empörung zugleich ihn erfüllen, greift er zum Zerrbild, zur Groteske und macht diese damit zum Zeugnis für die Zerstörung seines menschlichen Lebensgrundes. Er macht sie zum Ausdruck seiner metaphysischen Entwurzelung.

[1]) XIII, S. 384 f.
[2]) Ausbreitung und Verfall der Romantik II, S. 127.

C. E. T. A. Hoffmann, der Groteskdichter.

Alle Züge einer so gerichteten Weltanschauung treffen in besonders deutlicher Prägung auf E. T. A. Hoffmann zu. Ihm fehlen, wie allen Romantikern, Bändigung und Geschlossenheit; mit den Romantikern teilt er den abgrundtiefen Dualismus zwischen Diesseits und Jenseits. So, in rastlosem Hin- und Hergetriebenwerden zwischen den beiden Polen, zwischen „der Not des Alltags und dem Glück des Traumes“ [1]) sehen ihn seine Interpreten, so auch blickt sein Wesen aus seinen Dichtungen.

Sein durch Gotthilf Heinrich Schubert, Schelling und andere genährtes Denken und Reflektieren sah die Gegenwart in jenem Zustand der Zwiespältigkeit zwischen Ideal und Wirklichkeit, Körper und Geist, in die sie nach einer ersten Epoche ursprünglicher Harmonie zerfallen war; aber mit Schubert hoffte auch er fest auf das Kommen des dritten Reiches in der Zukunft, in dem alle Disharmonie wieder enden würde. Ab und zu in seinen Dichtungen aber, vor allem im „Goldnen Topf“ läßt er seine Helden, reine Jünglinge, dieses „Dschinnistan“ bereits in der Gegenwart erreichen, zieht er es mitten in den grauen Alltag, läßt er sehnsüchtiges Träumen Wirklichkeit werden — wenn auch nur dichterisch geschaute Wirklichkeit.

Denn Hoffmann selbst war unendlich weit entfernt von solcher Harmonie. Seine Schicksale, sein Erleben zeigten ihm zu deutlich die ganze Fragwürdigkeit des irdischen Daseins, als daß er — auf philosophischer Basis — den Dualismus hätte überwinden können. Auch war Hoffmann keine religiöse Natur, die in frommem Glauben und Vertrauen über das Leid dieser Welt hätte hinwegkommen können. So blieb für sein eigenes Leben der klaffende Abgrund zwischen Gut und Böse, zwischen Gott und Teufel bestehen. „Der Teufel legt auf alles seinen Schwanz“, war eine Lieblingswendung von ihm, und eine bezeichnende Gewohnheit, die mehr bedeutet als einen harmlosen Scherz, erzählt A. Oehlenschläger von ihm in seinen „Briefen in die Heimat“: „Gerade als wir bei ähnlichen gräßlichen Erzählungen waren ... drehte ich meinen Kopf zur Seite und — erblickte einen kleinen schwarzen Teufel, der sich mit Hörnern vor der Stirn, und rother, aus dem Halse heraushängender Zunge, über meine Schulter neigte. Das war nemlich eine Marionette, die H. gekauft hatte (er hatte einen ganzen Schrank voll von dergl.) und mit der er nun manövrierte, um mich mitten in einer schauerlichen Lage zu erschrecken.“ [2])

Das boshafte, schadenfrohe Treiben der Dämonen, die für Hoffmann durchaus körperhaft existierende Wesen waren, schien jederzeit auf ihn zu lauern, überall quälten ihn die „infamsten,

[1]) Schaukal, E. T. A. Hoffmann, S. 265.
[2]) II. Band, S. 244.

exorbitantesten Spukgestalten". [1]) Nur selten kam eine Stunde der Ruhe für ihn, dann war es ihm, als vernähme er „in dem wunderbaren Rauschen, das die Luft durchzog, die geheimnisvolle Stimme des Weltgeistes selbst, die tröstend zu den Menschen spricht und die Erfüllung alles in der Seele geahnten verheißt." [2])

Jäh aber packt ihn dann wieder der „finstere Dämon" oder „ein hohnlächelndes Teufelchen". Die ganze Wehmut solcher Rastlosigkeit, solchen Unfriedens, der keine reine, ungeteilte Hingabe an ein Gefühl, eine Stimmung zuläßt, enthüllt der der Erzählung „Antonie" vorgesetzte Brief an Fouqué. [3])

Die „Tücke des Objekts", der Hoffmann in seinen Werken so häufig künstlerischen Ausdruck verliehen, hat er an sich selbst, in seinem eigenen Leben hinreichend erfahren. Eindrücklich berichtet er von solcher „Tücke des Objekts" in den „Briefen aus den Bergen".

Da ist Groteske, wie Hoffmann sie in seinen Dichtungen nicht eindrücklicher gestalten konnte. Man weiß nicht, ob man lachen soll über den geistreichen Witz, in den seelische Qualen hier übersetzt sind, oder ob man dem Gefühl des Ernstes nachgeben soll, den die Tragik verlangt, die aus einem so ergreifenden Ausdruck des Leidens spricht.

Zwiespältig, widerspruchsvoll ist Hoffmanns Weltbild. In unvereinbarem Widerspruch stand auch der innere Mensch Hoffmann zu seiner äußeren Erscheinung. Er, der mit den kühnsten Erwartungen und den gespanntesten Anforderungen ans Dasein herantrat; derselbe Mann, der sich sein Leben lang seinem Doppelberuf, dem des Künstlers und dem des Bürgers, mit ungeteilten Kräften hingab, der an dem einen mit ganzer Hingabe, am andern mit ganzer Pflichttreue hing, diese innerlich so kraftvolle Natur war äußerlich schwach, krank, klein und häßlich. Grotesk porträtiert er sich selbst im Paten Drosselmeier und anderen seiner Gestalten. Grotesk hob sich seine irdische Unzulänglichkeit von der Größe seiner inneren Schicksale ab. Als Groteske endlich, als Komödie des Leidens, projizierte er in seinen Dichtungen diese eigene Zwiespältigkeit hinaus in das All. In der Paradoxie der Groteske gewinnt das „Gefühl des Mißverhältnisses" Gestalt, „in dem der innere Geist mit allem äußern irdischen Treiben um ihn her steht. ... Es ist ein krankhafter Kitzel, den das schmerzlich berührte wunde Gemüt empfindet, und das Lachen ist nur der Schmerzeslaut der Sehnsucht nach der Heimat, die im Innern sich regt." [4])

[1]) XIV, S. 374.
[2]) XV, S. 268.
[3]) I, S. 229.
[4]) XIII, S. 196 f.

Literaturverzeichnis.

Da die historisch-kritische Ausgabe der Werke Hoffmanns von Carl Georg von Maaßen noch unvollständig ist, ist nicht sie, sondern die Ausgabe von Walter Harich zugrunde gelegt, die zwar im Ruf geringerer Wissenschaftlichkeit steht, — deren selbständige Gruppierung der einzelnen Werke namentlich anzugreifen wäre, — die aber die modernste der vorliegenden Ausgaben ist und neben den Dichtungen auch die Briefe und Tagebücher ungekürzt enthält.

A. Hoffmann-Ausgaben und -Quellen.

Hoffmann, E. T. A. Dichtungen und Schriften, sowie Briefe und Tagebücher, hrsg. von Walter Harich. 15 Bände. Weimar 1924.

Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe von Carl Georg v. Maaßen. Band I — VIII. München und Leipzig 1908 ff.

Tagebücher und literarische Entwürfe hrsg. von Hans von Müller. Berlin 1915.

Hoffmann, E. T. A. im persönlichen und brieflichen Verkehr. Gesammelt und erläutert von Hans von Müller. 2 Bände. Berlin 1912.

Funck, Z. Erinnerungen aus meinem Leben. I. Band: Aus dem Leben zweier Dichter: E. T. A. Hoffmanns und Fr. Gottlob Wetzels. Leipzig 1836.

Hitzig, Eduard. Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß. Berlin 1823.

Oehlenschläger, A. Briefe in die Heimath auf einer Reise durch Deutschland und Frankreich. 2 Bände. Uebers. von Georg Lotz. Altona 1820.

B. Darstellungen der Ästhetik.

Cellini, Benvenuto — Leben des Florentinischen Goldschmieds und Bildhauers von ihm selbst geschrieben. Uebersetzt von Goethe. 2 Teile. Tübingen 1803.

Flögel, Carl Friedrich — Geschichte der komischen Literatur. Liegnitz, Leipzig 1784.

Geschichte des Groteskekomischen. Liegnitz, Leipzig 1788.

Lessing, G. E. — Laokoon (Lessings sämtliche Schriften, hrsg. von Karl Lachmann, Berlin 1839. I. Teil/2).

Paul, Jean — Vorschule der Aesthetik (Jean Pauls Werke, Auswahl in acht Teilen, hrsg. von K. Freie. 7. Teil.)

Rosenkranz, Karl — Aesthetik des Häßlichen. 1853.

Schneegans, Heinrich — Geschichte der grotesken Satire. Straßburg 1894.

Volkelt, Johannes — Die ästhetischen Grundgestalten (System der Aesthetik, II. Band). München 1910.

Wright, Thomas — A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art. London 1865.

C. Allgemeines: Prinzipielles. Romantische Dichtung.

Buchmann, Rudolf — Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens. Beiträge zu einer Motiv- und Stilparallele. Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literatur-Geschichte. hrsg. von Oskar Walzel. Leipzig 1910.

Haym, Rudolf — Die romantische Schule. 5. Aufl. besorgt von Oskar Walzel. Berlin 1928.

Huch, Ricarda — Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig 1908.

Pongs, Hermann — Das Bild in der Dichtung. Bd. I. Marburg 1927.

Spengler, Oswald — Untergang des Abendlandes. Bd. I. München 1918.

Spitzer, Leo — Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns. (In „Motiv und Wort".) Leipzig 1918.

Vieth, Ludger — Bemerkungen zur Wortgroteske. Euskirchen 1930.

Walzel, Oskar — Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters (Handbuch der Lit.-Wiss.). Potsdam 1924.

Deutsche Romantik (Aus Natur und Geisteswelt) 5. Auflage 1923/26.

Ironische Umkehr des Wortsinns. In: Böttcherstraße, I. Jahrgang. Heft 10. Bremen 1929.

D. Literatur über Hoffmann.

Egli, Gustav — E. T. A. Hoffmann, Ewigkeit und Unendlichkeit in seinem Werk. Zürich 1927.

Ellinger, Georg — E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke. Hamburg 1894.

Harich, Walter — E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers. Berlin 1920.

v. Müller, Hans — Das künstlerische Schaffen E. T. A. Hoffmanns, in Umrissen angedeutet. Leipzig 1926.

Raydt, Olga — Das Dämonische als Stilform in den literarischen Werken Hoffmanns. Diss. München 1912.

Roehl, Martin — Die Doppelpersönlichkeit bei E. T. A. Hoffmann. Diss. Rostock 1917.

Sakheim, Arthur — E. T. A. H., Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken. Leipzig 1908.

v. Schaukal, Richard — E. T. A. H. Sein Werk aus seinem Leben dargestellt. Zürich-Leipzig-Wien 1922.

Schmerbach, Hartmut — Stilstudien zu E. T. A. H. (Germ. Stud. Heft 76) Berlin 1929.

Sucher, Paul — Les sources du merveilleux chez E. T. A. H. Paris 1912.

Walzel, Oskar — Hoffmanniana (Literarisches Echo, XI, Heft 6, S. 408 ff).

Lebenslauf.

Am 25. Dezember 1902 wurde ich, Elli Desalm, als Tochter des Schleifereibesitzers Hermann Desalm und seiner Frau Emma geb. Schulte zu Remscheid geboren. Ich bin evangelischer Konfession. Nach vierjähriger Volksschulzeit besuchte ich das Lyzeum meiner Vaterstadt und dann nach einjähriger Unterbrechung die drei Oberklassen der dortigen Oberrealschule. Hier erhielt ich am 8. März 1924 das Reifezeugnis. Ich studierte ab Sommersemester 1924 an den Universitäten München, Berlin, Köln und Bonn vorwiegend Germanistik und evangelische Theologie und hörte außerdem Vorlesungen über Philosophie, Geschichte und Kunstgeschichte.

Von meinen Bonner akademischen Lehrern bin ich Herrn Geheimrat Prof. Dr. Walzel, der meinem literarhistorischen Studium Ziel und Richtung wies und mir auch bei vorliegender Arbeit in mannigfacher Weise Anregung gab, zu ganz besonderem Danke verpflichtet.

Die mündliche Promotionsprüfung fand am 29. Januar 1930 statt.